Die Auffassung und Gestaltung des Napoleonproblems im englischen Drama.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Bayerischen

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Karl Lehmann

aus Amberg.

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Dezember 1930.

1931

Buchdruckerei Karl Döres, Erlangen.

31:166

Referent: Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Brotanek.

Dekan: Prof. Dr. Schmeidler.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Inhalt:

Seite

Einleitung 6

Robert Buchanan: The Drama of Kings 10

Thomas Hardy: The Dynasts 47

Herbert Trench: Napoleon 70

Bernhard Shaw: The Man of Destiny. 100

Schluß 115

Napoleons Märchen kommt mir grade
so vor wie die Offenbarung Johannis:
es fühlt ein jeder, daß noch etwas
drinsteckt, er weiß nur nicht was.

Goethe.

'T'is done — but yesterday a King!
And arm'd with Kings to strive —
And now thou art a nameless thing:
So abject — yet alive!

Byron.

Einleitung.

Die Einzigartigkeit des reichen und umwertenden Lebens Napoleons hat einen fast unermeßlichen Stoff gegeben, dessen noch heute nach über einem Jahrhundert lebendige Aktualität und Uebernationalität die größte Anzahl der Kulturvölker Europas, d. h. deren Beste — denn die Bleibenden in den Nationen sind deren Beste — angeregt und zu Tätern und Schöpfern gemacht hat. Philosophen und Helden, Staatslenker und Dichter bezwingt jetzt noch das dämonische Wirken dieser Gestalt, welche die Schranken des 19. Jahrhunderts beherrscht. Und die wir uns nach einem Saeculum wieder in einer Epoche der Revolutionen und Uebergänge befinden, sehen, als Vorbild und Mahnung zugleich, keinen Größeren als ihn, den Nietzsche das „ens realissimum" genannt und seinem Uebermenschen am nächsten bezeichnet hat. Poeten und Philosophen zieht besonders die Problematik dieses großen Lebens an; sie nach- und zu Ende zu denken bleibt ihrer schaffenden Phantasie oder ordnenden Systematik überlassen. Den Dichtern ist es im wesentlichen um eine psychologische Wertung zu tun: die unbewußten Gegensätze und die notwendigen Antithesen, eben das eigentlich „Napoleonische" aufzuzeigen. Synthese und Analyse, Maß und Maßlosigkeit, Freiheit und Gleichheit, Gut und Böse oder jenseits von Gut und Böse, Wissen und Phantasie, ewiges Kriegführen und ewiger Durst nach Frieden erfüllen die Seele Napoleons, fruchtbar und stagnierend in der Wirkung als Träger allgemeinen Schicksals. Wohl vierzigtausend Köpfe haben in ebensovielen Büchern dem napoleonischen Problem nachgesonnen, und je mehr wir über es erfahren, umso weniger kennen wir ihn, und neue Fragen und Rätsel türmen sich auf. Der Dichter steht vor einer gewaltigen Aufgabe. Und ein Hölderlin konnte von Napoleon sagen: „Der Dichter laß' ihn unberührt, wie den Geist der Natur, an solchem Stoff wird zum Knaben der Meister." Viele, und darunter Auserlesene, haben diese Resignation überwunden und sich an diesem Stoff versucht. Der Lyriker, der

schöpferische Biograph, der Dichter historischer Romane — von dem Napoleon selbst, wie auch Goethe sagt, daß er alles verwirrt — haben sich dieser Materie bemächtigt, und eine scheinbar so günstig auszuwertende historische Gestalt haben Künstler natürlich auch in freier Fassung dramatisiert, in der sie der Wahrheit oft näher kommen als ein exakter Historiker, der kein Psychologe ist. Doch das unsterbliche Napoleondrama ist noch aus keiner Nation erstanden. Der ganze Napoleon läßt sich schwer in den Rahmen eines Dramas oder selbst einer Trilogie spannen — Napoleon ist kein Wallenstein. Einer der Größten, den die Erde gebar, einer dessen Leben auch der ihm einzig kongeniale Goethe als eine Mär voll apokalyptischer Geheimnisse sieht, eine solche Gestalt, die durch den Abstand, den wir zu ihr haben, klar umrissen zu sein scheint, aus deren Augen aber noch die Sphinx leuchtet, läßt sich nicht so leicht in die literarische Form eines Dramas eingliedern. In die Form, in welche sie jedoch noch am besten paßt, denn wenn ein Leben dramatisch war, so war es das Napoleons. Napoleon war selbst ein Schauspieler. Sein Dichter, Darsteller und Held in einer Person. Der in Fontainebleau gefangengesetzte Papst Pius VII. soll ihn „il commediante" genannt haben, und er selbst sagt öfters: „Welch ein Roman, welch eine Ballade war doch mein Leben!" Und auf Helena kam ihm vielleicht auch das Wort Neros, das er berechtigter hätte sagen können, in den Sinn: "Qualis artifex pereo!" Ein Mensch, der schon auf der Bühne des Lebens die Zuschauer zu fesseln versteht, muß auch den Dichter finden, der ihn auf die Bretter stellt, „die die Welt bedeuten". Eben, weil die Rätsel bleiben, versucht man sich immer und immer wieder bis in die neueste Zeit herein an dem nunmehr auch dramatischen Problem, ohne sich darum zu kümmern, daß die vielen Kontroversen der Gefühle und Meinungen um endliche Wahrheit stets einen Rest ergeben, der scheinbar nicht zu lösen ist. —

England und englisches Erfühlen stehen in einem ganz besonderen Verhältnis zu Napoleon. Der Riese, der in Boulogne stand und sann, drohte Englands Insel zum zweiten Male nach fast zweitausend Jahren zu erobern, und sein Schatten kältet noch heute die englische Auffassung von ihm, der ebenfalls der Sohn einer freien Insel war. Wohl ist die ursprüngliche Zeitauffassung, die in ihm nur den Usurpator, Despoten und Räuber sah, sachlicher und kühl-nüchterner Forschung gewichen, aber das Antipodische der beiden Gegenspieler England und Napoleon bewirkt bis in den Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts ein gewisses Nicht-Aufgeben des einmal eingenommenen Standpunktes im einmal gefaßten Gesichtsfeld. — Der Zweikampf mit England

beruht nicht zuletzt in der Starrheit der gegensätzlichen Anschauungen. England ist trotz seines Imperialismus in sich selbst begrenzt; es bleibt für sich, trotz seiner Expansion, die sich aber niemals europäisch-kontinental oder übernational auswirken will, wie die revolutionäre Weltidee Frankreichs. Napoleon, das kaiserliche Frankreich, sprengt seine Grenzen und lechzt nach dem Universum. Hier will England Freiheit für sich allein, dort will Napoleon und Frankreich die Freiheit für Alle. Und aus dieser reaktionären Stellung Englands der Weltrevolution des großen Korsen gegenüber kommt das auffallende Mißverständnis, an das bis auf den heutigen Tag noch geglaubt wird: England wird zum Hort der Freiheit, Napoleon zum gewalttätigen Unterdrücker derselben. So konnte späterhin im Salon der Frau Rémusat das Wort entstehen: „Glücklicherweise wurden die Völker durch eine Schutzmauer gerettet, die Bonapartes Waffen nicht zu bezwingen vermochten: eine Meerenge von mehreren Kilometern Breite beschützte die Zivilisation der Welt". Die großen Zeitgenossen Napoleons in England haben im Gegensatz zu den großen Dichtern Deutschlands dieser Zeit (mit Ausnahme der deutschen Freiheitsdichter) das eigentliche Ziel des „roten Kaisers" auch verkannt. Doch zu denken hat Bonaparte ihnen viel gegegeben. Sir Walter Scott, einer der leidenschaftlichsten Gegner Napoleons hat zugegeben, daß ihm sein Buch „Life of Napoleon" (1827) mehr Arbeit als zehn seiner Romane gemacht hat. Und Thomas Carlyle, der ihn in seinem berühmten Werk „On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History" neben einen Shakespeare, Luther und Mohammed stellt, sagt oberflächlich und undurchdacht in ebendemselben Buch von ihm: „Die ungeheuerliche Mischung eines Propheten mit einem Scharlatan. — Verlogen, wie ein Kriegsgericht, das ist zu seiner Zeit nicht ohne Grund sprichwörtlich geworden. — Seine starke, klare, schlichte italienische Natur hat sich in der trüben Atmosphäre der französischen Großsprecher zersetzt. — Er verlegte sich endgültig aufs Lügen und versank in Nichts. — Armer Napoleon, unser letzter Held! —" Hier befindet sich Carlyle im Widerspruch mit sich selbst, was sicher auch durch den Widerspruch des problematischen Lebens Napoleons bedingt ist. Jener einseitigen und oberflächlichen Stellungnahme entspricht die der fanatischsten Freiheitsdichter in Deutschland, die dasselbe krasse Bild von Napoleon Bonaparte entwerfen. Ungeschichtliche Ueberlieferung, Erzählung und Anekdote erhielten diesen Geist lebendig. So kann man das "yet alive" aus Byrons "Ode to Bonaparte" auch übertragen bis in unsere Zeit, denn damals als es geschrieben wurde, lebte Napoleon noch — von England auf den

einsamen Fels von St. Helena verbannt. Doch nicht nur in der Lyrik (vgl. Wordsworth, Sonett über Bonaparte), auch im Drama Englands über Napoleon schwingt noch, — aber verklingt auch bereits — die Saite dieser Auffassung, die sogar — wenn auch nurmehr leise — noch bei den modernsten englischen Napoleonforschern anklingt.

Das englische Drama, sowohl das zeitgenössische als auch das des übrigen 19. und des gegenwärtigen Jahrhunderts, hat sich nicht so intensiv mit Napoleon beschäftigt wie das deutsche und französische Drama im gleichen Zeitraum. Daran ist natürlich mit die vermeintlich eindeutige Stellungnahme der Engländer zu dem „Scharlatan, der in Nichts versinkt" schuld. —

Unsere Aufgabe ist es nun, hier der Frage zu genügen: Wie hat England das Napoleonproblem in seinem Drama aufgefaßt und ästhetisch und weltanschaulich gestaltet und gelöst?

Die faszinierende Persönlichkeit Bonapartes ist auch dort auf die wirkliche oder eine gedachte Bühne — die dadurch oft noch wirklicher wird — gestellt worden. Sei es nun als der Uebermensch oder der Gesandte Gottes oder des Teufels, der mit der Jugendkraft der Revolution die morschen Staatsgebilde zerschlägt, oder als Verbrechertyp und gemeine Bestie. Die Legende von dem raub- und ländergierigen Eroberer hat ja — wie schon dargelegt — ihren schmutzigen Mantel noch nicht ganz abgeworfen, doch steht schon die ungewöhnliche Geistesgröße, ein Titan und Tatmensch vor uns da. — Meist haben die englischen Dichter Napoleons Memorien durchpflügt und dieser Subjektivität ihre eigene subjektive Ansicht oder das Gespiegelte allgemeinen Denkens des Zeitabschnittes, dem sie angehörten, angefügt. Am objektivsten ist vielleicht Hardy in seinem Buchdrama The Dynasts geblieben, schon weil ihn seine deterministische Lebensanschauung dazu drängte. Doch die Subjektivität der anderen, wie die Buchanans, der ebenfalls ein Lesedrama geschrieben hat, oder gar die des Herbert Trench, wirkt fast echter und überzeugender. Dazu kommt noch das nicht so bedeutende Stück Shaws, das aber auch an der starken weltanschaulichen Note der anderen englischen Napoleonstücke Anteil hat. Nicht zugänglich waren: Algernon Boyesen, Napoleon, A Tragedy. Fisher Unwin. London 1909, und Napoleon Bonaparte or the Fallen Monarch, A Drama. By an Englishmann. 1819. —

Natürlich ist das Hauptaugenmerk der englischen Dichter und Dramatiker auf Englands Kampf mit Napoleon nach 1800 gerichtet. Nur Shaw macht eine Ausnahme und auch Buchanan — der aber doch diesen Zeitraum behandelt — hebt den Kampf mit Deutschland hervor und bringt noch Napoleon III. und Bis-

marck in sein trilogieartiges Werk herein. Trotz der Schwierig-
keit des Stoffes ist jedoch keines der Stücke fragmentarisch, alle
bilden sie eine abgerundete Einheit. Obwohl jede Beschäftigung
mit Napoleon im letzten Grunde (aus dem anfangs Gebrachten
ersichtlich) so fragmentarisch sein muß wie die Goethes mit
seinem Faust, der übrigens manche Züge des großen Italieners
Buonaparte trägt. Man sucht das komplizierte seelische Erleben
des Napoleonproblems zusammen mit der eigenen Weltanschauung
zu deuten. Und die Fragestellung über den Sinn des napoleo-
nischen Kriegsgeschehens führt zu der Frage nach dem Sinn des
ganzen Kriegsgeschehens überhaupt und darüber hinaus zu der
letzten Frage nach dem Sinn aller Geschichte und allen Seins.

Buchanan.

In der englischen Literatur der neueren und neuesten Zeit
ist das Buch- und Lesedrama förmlich zu einer neuen literarischen
Gattung geworden. Mit zu den ersten, die sich in dieser neuen
Gattung an einem bedeutenden historischen Stoff versuchten, ge-
hört Robert William Buchanan (1842—1901), der im Jahre 1871
das Napoleondrama „The Drama of Kings“ herausbrachte.
Angeregt wurde der junge, achtundzwanzigjährige Dichter, dessen
Werke bereits einen Platz in der englischen Literatur einnahmen
(1866 hatte er den ersten, großen Erfolg mit seinen Gedichten)
durch das damals so aufwühlende Ereignis des Deutsch-Franzö-
sischen Kriegs 1870—71.

In einer längeren „Note for the Adept“, die er seiner um-
fangreichen Napoleon-Trilogie angefügt hat, gibt er eine Einleitung
zu ebendiesem Werk und zu seinem ganzen Schaffen. Haupt-
sächlich verteidigt er seine künstlerische Sonderart, die er „Mysti-
Realism“ nennt. Diesem über sein gesamtes Wollen sehr auf-
schlußreichen Anhang hat Buchanan das feine Wort des Lyriker
Novalis, den er, wie die deutsche Literatur überhaupt, sehr liebte
vorangesetzt: „Poesie, das ist das absolut Reelle. Dies ist der
Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer“. (Schriften

Bd. III. Seite 171). Der Absicht des Dichters läuft die Bewegung des "Poetischen Realismus", die Deutschland ungefähr von 1840 bis 1880 beherrschte, parallel. Diese literarische Richtung suchte nicht nur Stoffe aus der Vergangenheit auf, sondern auch solche Stoffe, die der unmittelbaren und aktuellen Realität entnommen oder mit der Vergangenheit verknüpft waren. Buchanan tut praktisch dasselbe (die Theorie beweist er in seiner Note), wenn er von dem kleinen Enkel eines großen Mannes, von Napoleon III. auf dessen großen Ahn Napoleon I. kommt. Von dem letzteren aus läßt er dann sein Drama sich entwickeln, dem er seine persönliche Weltanschauungsidee unterlegt. In dem Traktat, das er seinem Drama beigefügt hat, — es trägt den Untertitel: "On Mystic Realism" — spricht der Dichter davon, daß er in dem vorliegenden wie in seinen vorausgehenden Werken die Kombination von zwei Elementen, welche die moderne Ansicht gewöhnt ist getrennt zu betrachten, durchgeführt hat. Jene Elemente, die er in bewußter Synthese sich finden läßt, sind: „reality and mystery, earthliness and spirituality". Wie eng sich diese hier nebeneinandergestellten Begriffe verweben, zeigt das von Buchanan späterhin gebrauchte Wort "realistic mysticism". -- Diese Kombination, die „weder ein Verdienst, noch ein Fehler" sein soll, bezeichnet der Verfasser als „a consequence of a natural temperament and perfectly incurable". Ein Bild sucht diese These zu realisieren: Der Autor kam auf die Erde, plötzlich und unmittelbar, wie vom Himmel oder einem Planeten gefallen. Sein erster Eindruck war „one of surprise and awe" und er stand auf und wunderte sich. Hier, an derselben Stelle steht er noch und wundert sich noch immer. Was ihm am nächsten liegt, scheint ihm so „erhaben, unerklärlich und unerschöpflich, und manchmal sogar so seltsam und drollig", daß er niemals aufgehört hat, es zu betrachten, „with all eyes of his soul", vom ersten Tag bis zum heutigen. Andere — sagt Buchanan — stehen auf hohen Bergesgipfeln und befragen die Sphären. Wieder andere und weisere Menschen durchlesen die Vergangenheit und sehen dort "the dreamy poetry, for which the spirit eternally yearns". Diesen scheint der Verfasser am sympathischesten gegenüber zu stehen. Weitere, fügsamere sehen nur himmelwärts, und sie verläßt „langsam und seltsam zugleich" das Gewöhnen und Gewohntsein alles menschlichen Empfindens. Allen diesen, die die Schönheit von nahem oder von weiter Entfernung aus lieben — in irgendeiner Gestalt oder Form — bleibt der zweifache Segen von Ehrfurcht und Liebe. Aber — und nun offenbart sich der Dichter wieder selbst: "The Mystic is occupied hopelessly with what immediately surrounds him". Man vergleiche damit die Feststellung der „poe-

tischen Realisten" Deutschlands, die eines Friedrich Hebbel und Otto Ludwig: „Der unmittelbaren Wirklichkeit sucht man wieder poetischen Reiz, poetische Stimmung abzugewinnen, ohne ihr zuvor phantastische Hülle zu leihen". (Hebbel). Genauere Prüfung — stellt Buchanan fest — führt zu noch höheren Freuden und Wundern. Ihm selbst sei diese immer gegenwärtige Realität nur Geheimnis, und in diesem liege eben gerade der Zauber erhabener Schönheit. Nur was ganz wirklich, sicher und sichtbar ist, ist wunderbar, und das, was wunderbar ist, hat „the least fascination". An den französischen Philosophen Bergson (geb. 1859), der sagt: „Man bohrt unter die Wirklichkeit einen tiefen Tunnel, oder schlägt über sie eine prächtige Brücke, aber der lebendige Strom der Dinge gleitet durch die künstlichen Bauten hindurch" klingt — weniger buchstäblich als in der ganzen Auffassung — die Stelle Buchanans an. "What he (= er selbst) sees may be seen by every soul under the sun, for it is the soul's own reflection in the river of life glassed to a mirror by its own speed". Dann wird der Dichter noch konkreter und spricht davon, daß „this close examination of human nature" nicht so allgemein ist, daß jedermann ruhig Toleranz üben könnte. Nun läßt er verschiedene imaginäre Gegner zu Worte kommen, nennt sich durch jene einen Dummkopf und fragt durch sie: „Was umgeben denn den Menschen (der Buchanans Ansicht ist) für elende Dinge und Wesen?" „Hökerweiber, Diebe, Magdalenen und Dorfschulmeister", sagt der Gegner, bewußt, nun einen ziemlichen Teil der totalen Realität gebracht zu haben. „Was versucht der „sentimentalist" unter ihnen zu finden?" „Er überflutet sie mit dem Licht seines gedankenarmen Hirns und nennt dann dieses Licht deren Seelen". Diese Worte spricht der Gegner, der fern vom Getriebe der Welt sich nur Gott mitteilt. Buchanans Argument darauf ist, daß Gott sich nicht nur auf alpinen Höhen, sondern ganz gleich wo und überall mitteilt. Mystik, wahre Poesie und Gott (das Göttliche) läßt der Dichter hier ineinander überfließen. Darauf kommt ein sorgfältiger denkender Andersmeinender, der zunächst zögert sich auszusprechen und schließlich sagt: „Das ist alles ein Irrtum! Die Kunst beschäftigt sich nur mit schönen Dingen, mit entlegenen Naturformen oder mit antiken Gedankenrichtungen, mit dem was köstlich an sich ist". Weiterhin wirft derselbe dem "realistischen Mystiker" vor, daß der Mystik eine gar zu ungewöhnliche Terminologie eigen ist. Zuletzt verlangt er "distance" in Kunstdingen. „Und weiter geht dieser seinen Weg, Gott dankbar für Griechenland und Italien, Lessing und Winkelmann", sagt spöttisch der Verfasser. Buchanan, der „bekritisierte Barbar" sieht dem ihm nächsten in die Augen, und —

welche Distanz findet er hier nicht? Wenn er sich einer Kreatur von der mystischen Seite her nähert, wird er, trotz seiner selbst, ein Optimist (rein philosophisch genommen). Der Augenblick der Betrachtung ist für ihn das göttliche Moment: "when the creature under examination — be it Buonaparte or a streetwalker, Bismarck or "Barbara Gray" — is at its highest and best, whether that "best" be intellectual beatification or the simple vicarious instinct which merges in the identity of another". Er sieht die Natur spiritualisiert und stellt fest, daß das Licht der beseelten Kreatur oft sehr trübe ist, "so doubtful, that its very existence is denied by non-mystic men". Diese Nicht-Mystiker sind solche Menschen, die sich anmaßen in rein geistigen und phantasielosen Formen zu denken. Aber — ob wahr oder falsch — das Licht sei in dem betrachteten Subjekt geboren, oder in dem menschlichen Gefühl, das über es nachdenkt; diese mystische Annäherung an die Kreatur „at the highest point of spiritualisation", diese Art von Annäherung, die vielen unnatürlich erscheint, weil sie enthält: "the most minute enumeration of details", eben die Magie der totalen Realität, die ein Künstler schafft und komponiert, und die Entfaltung "of the very facts of life (which artists try more to conceal"): das ist: "the only procedure possible", die Buchanan anerkennt. Dies ist der Schlüssel seines ganzen Werkes, sein eigenster Standpunkt, den man — wie er betont —, in seinem Book of Orm[1]) oder noch besser in seinem Gedicht The Man Accurst finden kann. Die Phantasie ist für ihn nicht die Macht, das Entlegene und Unbekannte zu erforschen und heraufzubeschwören, sondern die Gabe, „korrekt in korrekten Bildern die Wahrheiten der Dinge zu verwirklichen, wie sie sind und immer gewesen sind". Derjenige, der keinerlei Poesie in seiner eigenen Zeit sehen kann, ist "a very unimaginative person". Wer wirklich das Gegenteil eines solchen Wesens ist, ist der „who carries his own distance with him". Er sieht "the mighty myth" des Lebens lebendig, doch weit entfernt von der Gloriole der Wahrheit, die das Ewige ist.

Diese subjektive Objektivität ist das endgültige Kriterium Buchanans, das er immer mit neuen Antithesen und Bildern und immer erschöpfender zu beweisen sucht. Was einen Kant und einen Newton für einige Augenblicke zum Dichter machte, der gestirnte Himmel und das weite Meer, lasse viele Menschen ungerührt. Doch „wenn ein Komet erscheint oder eine Sternschnuppe fällt, rufen dieselben Leute: Wie wunderbar!" Oder „wenn ein

---

1) Im gleichen Verlag, wie "The Drama of Kings", bei Strahan & Co., London, erschienen.

Wal sich aus dem Wasser hebt, denken manche: Wie wundervoll sind doch Gottes Werke!" Diesen — und ihr Name ist Legion — fehlt, wie Buchanan sagt: "the consecrating gleam of imagination." Des Mystikers Seele braucht solche Dinge nicht, um sie mit dem "sense of the wonderful" zu erfüllen. Noch weniger braucht er "the dark vistas of tradition" oder "the archaic scenery of obscure periods."

Vom Himmel gefallen, also ganz unberührt von dem Ballast des Gewesenen, soll ja der Dichter im Sinne Buchanans sein. Das Christentum des Autors, das derselbe später — allerdings sehr individuell aufgefaßt — mitteilt, weitet sich in "all is glorified and awful" zu pantheistischen Gedankengängen, gegen die er sich aber an einer anderen Stelle ausdrücklich verwahren möchte. Nach weiteren Erhärtungen seiner Ansichten taucht immer wieder die Behauptung auf: "What is nearest seems of all the most sublime and unaccountable."

Als autoritative Zeugen seiner Auffassung, seines "mystic realism" sieht er keine Geringeren an als Homer, die griechischen Tragödiendichter, Aristophanes, Plato, David und die Propheten, die Schöpfer der Sagas und der Lieder, Dante, Boccaccio, Rabelais, William Langland, Chaucer, die Balladendichter Schottlands und Englands, Ben Jonson, Shakespeare, La Fontaine, Burns, Wordsworth, Jean Paul, Balzac, Shelley, Tennyson und zuletzt den amerikanischen Impressionisten Walt Whitman (1819—1892) — ein gutes Beispiel. Und er fragt: „Finden wir irgend einen dieser wahren Dichter, der sich von seiner eigenen Zeit abwendet, weil sie ihm zu uninteressant ist?" "Or, in the contrary, do we find them penetrating to the very soul of it (= ihrer Zeit), stirring to every breath of it?" Dann unterstreicht er die notwendige Subjektivität zweier, die in demselben Geist leben und dasselbe empfinden und es doch so verschieden voneinander mitteilen: "Does Dante try to write like Virgil, though he sits at Virgil's feet?" oder: "Does Chaucer ape Boccaccio, though he wears the Decameron next his heart? . . ." oder zuletzt: "Has Shelley so little imagination to reproduce a Greek tragedy as it was, or so much imagination as to make of his "Prometheus" a veritable modern poem?" — Als letzten Gegner läßt Buchanan den noch einmal auftreten, der feststellt, daß wir in einem unpoetischen Zeitalter leben. Der Dichter sagt dazu, daß wohl etwas wahres daran sei, „was die Majorität der Leute betrifft, die schon ihre gewöhnlichen Assoziationen niedrig und unpoetisch finden." Buchanan findet nichts vulgär, er ist „the singer of the beautiful," das er in allem findet. Der Grundsatz: "La beauté, la musique avant toutes choses" der Verlaine,

Baudelaire[1]), Mallarmé und Verhaeren ist auch sein Lebensbegriff. Diesen Begriff sucht er auch als Sprachgebilde zu deuten. Er selbst formuliert seine Aufgabe so: "to explain some point of beauty which has rested altogether hidden until his advent." In seinen Programmen und Postulaten findet er "the higher historical issues," die ihn z. B. die Belagerung von Paris, oder eine Spanne aus dem Leben Napoleons schildern lassen.

Nach diesen letzten allgemeinen Erörterungen leitet der Dichter zu "The Drama of Kings" über, das er mit Recht ein poem nennt — nicht nur seines äußerlichen Gewandes wegen. Er bezeichnet sein Werk als bloße Nichtigkeit, wenn: "it does not make the reader feel the events it describes as he never, by any possibility, felt them before". Ein einziger Gesichtspunkt ist von ihm eingenommen worden im Drama of the Kings, oder in seinen anderen Werken, in Inverburn[2]) oder Meg Blane und im Gestalten der Charaktere, wie Buonaparte, Louis Napoleon, Fürst Bismarck und anderen: "not the point of view of the satirist, nor that of the politician, nor that of the historian[3]), but that of the realistic Mystic. Der realistische Mystiker soll am tiefsten von allen in die Seele der Dinge eindringen und den Augenblick erfassen, wenn: "the spiritual or emotional nature is most quickened by sorrow or by self-sacrifice, by victory or by defeat". Warum ihn gerade Napoleon I. so sehr anzieht, sagt er an der wundervollen Stelle: "In good honest truth, the writer has had far greater difficulty in detecting the spiritual point in these great leaders (dies sind Napoleon I., Napoleon III. und Bismarck) than in the poor worms at their feet. The utterly personal moods of arbitrary power, the impossibility of self-abnegation for the sake of any other living creature[4]), the frightful indifference to all ties, the diabolic supremacy of the intellect, make the first Emperor a figure more despairing to the Mystic than the costergirl dying in the garret, or the defiant woman declaiming over the corpse of her deformed seducer". Das "superlatively diabolic" war es, was den Autor bewog, Luzifer selbst — was jedoch erst im Epiludium enthüllt wird — die drei führenden Gestalten spielen

1) In seiner Schrift „The fleshly school of poetry and other phenomena of the day" greift aber Buchanan — unter dem Pseudonym Thomas Maitland — Baudelaire und Rossetti stark an und zwar ihrer Sinnlichkeit wegen.

2) Ebenfalls bei Strahan & Co., London, erschienen.

3) Der Historiker braucht natürlich die zeitliche Distanz.

4) Das war es, was besonders Herbert Trench zu seinem Drama inspirierte.

zu lassen. Buchanan betont, daß sein Luzifer nicht der mephistophelische Typ des äußersten Bösen, sondern der des Mystikers ist. Das Wort "irreclaimable" [1]) vor mephistophelisch zollt Goethe höchstes Lob und sein "Devil", der Mephisto des Mystikers, der zwangsläufig auch der These folgen muß "all is glorified and awful", ist "a spirit difficult to fathom individually, but clearly in the divine service working for good"; dieser Typ zeigt gerade in der zitierten Beschreibung, daß er sich doch auch dem großen Vorbild im Faust nähert, wenn man an die bekannte Stelle denkt:

. . . . . „wer bist Du denn?
Ein Teil von jener Kraft,
Die stets das Böse will
Und stets das Gute schafft".

Bezeichnend für die bereits in unserer Einleitung gebrachten Darlegungen ist, daß bei Goethe der Faust an Napoleon erinnert, während umgekehrt bei Buchanan Luzifer Napoleon verkörpert. — Die "supernatural machinery" des Prae- und Epiludiums sei vielleicht ein Makel — wie alle Allegorie —, bekennt Buchanan, aber sie dient dazu "that the whole action of the Drama is seen from the spiritual or divine auditorium." Wieder rechtfertigt Goethes Beispiel dieses Unterfangen: "he (= der Leser) may plead the example of the greatest poetic sceptic of modern life. No one did fuller justice to mystic truth than the great positivist, who wrote the first and second "Fausts". Ueber die Form seines Napoleondramas sagt er, daß sein Werk „der erste ernsthafte Versuch sei, der jemals gemacht worden ist, große gegenwärtige Ereignisse in einer dramatischen Form und sehr realistisch zu behandeln, "yet with something of the great dramatists in Greece." "Quiet hearing" und "repulsion" verlangt der Dichter für sein vorliegendes Drama und endet mit einem Stück aus Faust (Vorspiel auf dem Theater):

„Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
Ein jeder sucht sich selbst was aus.
Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen
Und jeder geht zufrieden aus dem Haus. . . . . "

Nun hat Buchanan die weiteren Zeilen, die der Theaterdirektor spricht, begreiflicherweise ausgelassen, denn sie lauten: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken / Leicht ist es vorgelegt, so leicht, als ausgedacht;" und er fährt fort:

„Was hilft's wenn ich ein Ganzes dargebracht?
Das Publicum wird es euch doch zerpflücken."

1) In der "Note for the Adept" gebraucht.

Das Drama selbst leitet der Dichter mit einem Zitat aus dem Asclepianischen Dialog ein: "Te vero appello sanctissimum FLUMEN, tibique futura praedico: torrenti sanguine plenus ad ripas usque erumpes, undaeque divinae non solum polluentur sanguine, sed totae rumpentur, et viris multo major erit numerus sepultorum. Quid fles, O Asclepi?" Der heiligste Fluß ist sein "river of life," den wir aus der "Note for the Adept" kennen. In ihm schaut er prophetisch die Zukunft neuer Kriege: der heilige Strom des Lebens verdunkelt sich vom Blut der vielen Toten, die in ihm versinken. Nach Jena und Waterloo, nach Sedan und Paris sieht er die künftige Zwietracht, die künftigen, immer furchtbarer werdenden Kriege voraus. Zugeeignet hat Buchanan — im Mai 1871, also nach dem Einzug der Deutschen in Paris am 1. März, nach dem Aufstand der Kommune und nach dem Frankfurter Frieden — das Werk dem "Spirit of Auguste Comte". Ihm widmete er "this Drama of Evolution." Das verwundert zuerst, denn in der Tendenz ist Comte (1798—1857) gleich seinen Vorgängern Berkeley (1685—1753) und Hume (1711—1776) Buchanan doch zu diametral. Comte ist bewußt antimetaphysisch, kennt nur reine Erfahrung, positive Tatsachen, das unzweideutig gegebene Sein und das im Bewußtsein enthaltene, „ihm immanente". Ein Thomas Hardy könnte sich eher an diese positivistischen Forderungen anlehnen als Buchanan, der jedoch mehr den Geist Comtes, den fruchtbarsten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bewundert. In seinem "realism" kommt er wohl nahe an positivistische Gedanken heran, er verherrlicht den „großen Positivisten Goethe", ist aber zu gleicher Zeit so unpositivistisch, „Gefühl" und „Intuition" oder gar das Erlebnis zu lobpreisen. Auch steht der Positivismus in schärfstem Gegensatz zu religiösen Strömungen und Buchanan steht selbst auf christlichem, wenn auch nicht gerade orthodoxem Boden. Er war es ja, der gleich einem Tennyson, Browning und Matth. Arnold suchte, den verlorenen Glauben zu retten. Ihm ist Comte nur "the man of the great brow". — Ein Evolutionsdrama ist das Stück deswegen, weil es die Entwicklung des Kampfes zwischen Teutonen und Franzosen bringt und diese wieder als Entwicklung des göttlichen Willens offenbart. — Die Widmung beginnt — nach der Anrede Comtes — mit dem Feuer um und in Paris (this City of the West), der Stadt, die Comte so sehr liebte, und die das Zentrum seiner Pläne war, die jetzt, wie die Stadt selbst, zum Teil zerstört worden sind: "out of the sphere of pain / all gods have warn'd in vain, / Brahm, Buddha, Balder and The Man Divine". Trotz aller Warnung zerfleischt sich die Menschheit, "this God of thine"

(aus Comte). Wird aus dem Dunkel DER MENSCH entstehen, fragt der Dichter in leidenschaftlichen Strophen. Dann fragt er Comtes Geist wieder: „Verfolgst DU das Forschen, das Deine Seele verneinte (hier ist Buchanan ganz Metaphysiker), weiter?“ In der noch folgenden Auseinandersetzung mit Comte kommt dann Buchanan auf Frankreich selbst, aus dessen Blut, das so viele Menschen vergossen haben, Comte eine neue Altarflamme erhoffte: “She who first rose and dared / She who has never spared / Blood of hers, drop by drop from her great breast . . . / She whose brave voice let loose / The conscience of the West.“

Als Schatten steigen sie nun alle auf, die Märtyrer Frankreichs, die es heute vergessen zu haben scheint: Voltaire, Turgot, Malherbe, Rousseau, Lafayette und Mirabeau. Der Schatten Größter ist Comte selbst, der auch an ihm vorüberzieht. “The Soul of Man“ — eine Bezeichnung, die wir später noch oft antreffen werden, — die helles Licht umglühte, liegt jetzt im Dunkel des Kriegs, und sie gehört Frankreich an, womit der Dichter sagen will, daß von ihm die großen und ersten Menschheitsideen der Revolution ausgegangen und dann verloschen sind. Und: “Shall the dull nations draw / Light from her woes and law? Yea!“ Frankreichs Stunde wird einst kommen: “she too shall rest some morn.“ Die ewig junge geistige Vehemenz Frankreichs spiegeln die Worte: “to rush where cowards crawl — this is her awful part.“ Wie eine Mutter, die, um ihr Kind der Nachwelt zu erhalten, lieber stirbt, stöhnt Frankreich auf: “Blessed are those that give — They die that man may live.“ Als der Dichter den Geist Comtes zum zweitenmal beschworen hat, sagt er sein eigenes und christliches Credo: “Ah, but I should despair / Did I not see up there / A Shepherd heavenly-eyed on the heights far away.“ Christus, der biblische Hirte ist es, der ihn führt. („Weide meine Lämmer!“ „Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln.“ 23. Psalm. „Ich bin ein guter Hirte.“ Joh. 10, 12. „Aber ihr seid nun bekehrt zu dem Hirten und Bischof eurer Seelen“. Petr. 2, 25.) Sein Traum soll nicht nur Chimäre sein, wie der Comtes, der Christus nicht sah. Dann folgt die tiefe und herrliche Stelle: “Thou walking the sad road / Of all who seek for God / Blinded became at last, looking at Light so long“. Hier haben wir das Verhältnis Buchanans zu Comtes Positivismus. Buchanan neigt sogar stark zum Offenbarungsglauben, denn er will es glaubhaft machen, daß Christus Gottes Sohn war und die Dreieinigkeit besteht: Yet God is multiform . . . . He changeth as He will. Weiter nennt er Gott “human of heart and warm“, sieht in ihm also einen idealisierten Menschen, was aber zugleich wieder eine Annäherung an den

Offenbarungsglauben sein kann, der sagt: „Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde." Er sieht den Christus, den Comte nicht finden konnte. Comte trägt aber auch das Kreuz (the patient cross) an der Stirne "of those who love Mankind." Die Menschheit selbst sieht er wie der Evangelist (vgl. Offenbarung Johannis 13, 16—17 und 19, 20): "And on her brow, who lies / Bleeding beneath the skies, The mark was set that will not let her rest — . . . / Yet she is chosen thus, martyr'd — and shall be blest". Nach diesem Anklang an die Apokalypse schließt eine letzte Warnung und Deutung die Zueignung an Comte ab: "That soul alone blasphemes Which trembles and despairs".

Der Genius Frankreichs hat das Stück eröffnet und Christus, den Frankreich trotz aller Menschheitsideen nicht fand, dominiert doch zuletzt. Schon diese Widmung betont den weltanschaulichen Charakter des ganzen Stückes, der in der "Note for the Adept", die sich ja hauptsächlich um die Festlegung einer neuen Aesthetik bemüht, weniger zum Ausdruck kommt.

Der Dedication folgt ein Proem, eine Art Einleitung: nach einer wehdurchquälten Nacht, in der „der Sturm Gottes" raste, singt — jetzt beim Grauen des Morgens — ein weißes Vöglein frisch und laut ein Lied. Obgleich es regnet und die rauhen Winde wehen, lobsingt es — den Blick himmelwärts gerichtet. "Sung in the dark to heighten / The waking hope of light" ist der Sinn dieser Symbolik. Je jubelnder der Gesang wird, umso mehr brechen die Wolken auseinander, weiten sich und der azurene Himmel scheint hervor. Die Seele trinkt den Gesang wie köstlichen Wein, denn sie dürstet: "Teach me to turn thy ditty / Into brave words of pity / To brighten and to lighten / Man's passionate despair".

"Storm of God" nennt Buchanan den Krieg, der die Neigung zum Philosophieren infolge des tiefaufwühlenden Einzel- und Kollektiverlebnisses stärkt. Der eine kann das Böse, Furchtbare, Leidenvolle und Sinnlose, das der Krieg und sein Wüten mit sich bringt, nicht mit der überkommenen christlichen Anschauung vom allgütigen Gott vereinbaren. Der andere fragt: stammt der Krieg aus der Bosheit und Sünde der Menschen? Wieder ein anderer: ist er von Gott zugelassen (deistisches Prinzip)? Warum läßt Gott das zu, was er in seiner Allmacht verhindern könnte? Buchanan nähert sich der Ansicht, daß der Krieg nicht von Gott gesandt ist, um die Menschen zu strafen, sondern um sie zu läutern. Die Gegenfrage: trifft Gott mit diesem Läuterungsprozeß nicht die Falschen und ist diese grausame Pädagogik eines „lieben" Gottes würdig, beantwortet der

Orthodoxe mit Ebr. 12, 6: „Welchen der Herr lieb hat, den züchtigt er". Er findet die Gründe allen Leidens in der Liebe Gottes, die die Menschen straft. Und verweist im übrigen auf Gottes unerforschlichen Ratschluß oder auf die Unendlichkeit und Größe Gottes der menschlichen Kleinheit gegenüber. Ganz findet auch Buchanan nicht Trost darin — er spricht nichts von Strafe — aber er vertraut doch — Mystiker und Christ, der er ist — auf "the prophetic sound", den "storm nor wrath can frighten". Der endliche Friede muß ja (nach der Offenbarung Johannis) kommen.

Den mehr lyrischen Klang der Prophetie des Proems löst das Prelude before the Curtain ab. Da jetzt die Schicksale und Taten einzelner Völker und Menschen, das „Historische", dargestellt wird und sich in diesen Schicksalen zugleich die ewigen Gesetze einer göttlichen Weltordnung zeigen, so tritt ein feierlicher Ernst auf, der aber immer wieder zum einfachen Volkston herabsteigt.

In goethisch-dantesker Form (Faust: Prolog im Himmel, La Divina Commedia) tut sich nun das himmlische Theater vor uns auf, "the theatre divine" oder das "Heavenly Theatre". Der Herr, die Erzengel und die "Celestial Spectators" sind die ersten Akteure. Ganz im Vordergrund steht der Chorus, der die Handlung einleitet: "Ring within ring / Seventy times seven / Ring within ring / Is blossoming / The Rose of Heaven" . . . Die Himmelsrose Dantes blüht auf und das "seventy times seven" ist wieder eine seiner zahlreichen biblischen Reminiszenzen. Die Stelle bei Dante ist im Paradiso 32, 10–12: „Steigst Du von Stufe dann zu Stufe nieder / Wie ich von einem Rosenblatt zum andern"... Im Herzen der Rose blüht das ewige Licht: "Close round it snowing / Are the Seraphs white / And next more dim / The Cherubim" . . . . Ein Bild, das wieder vollständig mit Paradiso 28, 98—99 übereinstimmt: „Es haben Dir die ersten Kreise die Seraphim und Cherubim gezeigt" . . . . Noch deutlicher wird das Bild, wenn man Par. 28, 26–31 ansieht, die Stelle, die der Dichter selbst im Urtext (in den „Notes") angegeben hat: „— un cerchio d' igne — E questo era d' un altro circuncinto / E quel dal terzo, e'l terzo poi dal quarto" etc. = . . . „ein Feuerschein so eilig, / Daß die Drehung des höchsten Himmels diese nicht erreichte. / Umgeben war er rings von einem andern / Vom dritten der, vom vierten" . . . . Dazu hat Buchanan noch zum Verständnis des weiteren in den „Notes" Paradiso 28, 10—18 angefügt: E quello avea la fiamma piu sincera, / Cui men distava la favilla pura, / Credo, perocchè più di lei s' invera. / = . . . „daß solch helles Licht ausstrahlte, / Daß die Augen, die's entflammte /

Sich schließen müssen ob der großen Schärfe". „Obwohl nur die beiden italienischen Zitate angeführt sind, steht doch der ganze Gesang des Chores im Bannkreise Dantes. Buchanan hat Dante-Eindrücke zu immer neuen Symbolen und Allegorien verwoben. Im Herzen der weißen Rose ist: "The flame of an altar" / "The burning Heart". Die äußeren Blütenblätter sind: "The soul of Man". Und: "The flame of the core / Burns on, consuming / The circlet blooming" . . . ergibt das allegorische Bild: die Menschen werden eins mit Gott, denn das Herz der Rose ist das „Ewige Licht", Gott. Das bedeutet, daß die Menschen göttlich werden, wenn das Gute auf Erden das Böse überwältigt hat. Der Dichter führt das Bild weiter: Immer weißer und heller brennen die Flammen, bis sie das äußere Licht erreichen und eine neue Blüte schaffen helfen. Dies ist der unaufhörliche Kreislauf, den ein Stefan George nennt:

den leib vergotten
und GOTT verleiben.

Das ewige Licht soll alles verzehren, das ewige Licht (the altar-flame), das als Symbol unaufhörlich über den Altären der katholischen Kirchen der ganzen Welt brennt[1]).

Nach dem Chorlied tritt Luzifer auf die Bühne. Er begrüßt die himmlischen Zuschauer "upon the well-worn stage of Earth". Die Bühne ist also die Erde. Und auf dieser Weltbühne spielt sich auch der Tragödie dionysisches Spiel ab. "A sort of tragedy" kündigt Luzifer an, "a choric trilogy of tragedies in the Greek fashion". Was gespielt wird, nennt der Dichter kurz *Δρᾶμα Κυριῶν*. Lapidar folgen die nächsten Erklärungen Luzifers: "The actors mortal, / Earth the scene, / The Time the present". Doch der Teufel Buchanans entschuldigt sich wegen des Ausdruckes Zeit; ihn bezeichnet er als "an abstract term", den die „kurzsichtigen Weltphilosophen" den in Ewigkeitsmaßen wertenden und rechnenden zumuten. Ein Geist tritt danach auf, der eine Rechtfertigung des in der "Note for the Adept" Gesagten herbeiführt. Er ist einer der imaginären Gegner Buchanans, der jetzt Gestalt angenommen hat und die Frage stellt: „Is it not then forbidden for the poet / To dramatise contemporary woes? / Have ye forgot the sin of Phrynichos?". Den dunklen Ausdruck erklärt der Dichter selber (Notes, Seite 451): „This sin was the celebration of the miseries of the Ionians, in a tragedy called the Capture of Miletos. When, however, two years after the Battle of Salamis, Phrynichos chronicled the defeat of Xerxes, he met

1) Auch das "burning Heart" ist im Katholizismus zu finden.

with an enthusiastic reception, and his success encouraged Aeschylos to write the Persae — in some respects the finest of the extant Greek tragedies" . . . . . Luzifer — hier ganz Buchanans Gestalt, ganz unmephistophelisch gesehen · führt die Rechtfertigung aus, die der Spirit angeregt hat, er bittet nochmals um Entschuldigung, daß: „the author forms his theme in his own fashion". . und: „he ever aims at planning novelty". Der Poet will nicht genannt werden. Er ist — eine gelinde Selbstverspottung — "a most distinguished person", die in der Versenkung bleiben will. „What we present to night / Is but a fragment of a series / Beginning with the first man and the Snake". D. h. die Tragik des Lebens teilt der Teufel mit, ein Stück davon, die Tragik, die seit der Erbsünde des ersten Menschenpaares auf uns lastet.

Das Orchester (die himmlischen Sphären) wird zur Ouverture aufgerufen und hübsche Bilder rollen noch ab, bis das „tragische, höchst ernste und feierliche Spiel" beginnt: "All ye Angels / Who only turn your slothful eyes on Art / When like a naked Phryne she awakes / Celestial appetite und dainty dream". Schläfrige Putten, die nur zum Kunstgenuß, der himmlische Lust und zarte Träume verheißt, die Augen aufreißen, werden vor uns lebendig. Und wie der große Spötter Heinrich Heine die Himmelsfiguren sah, so sieht sie hier Buchanans Luzifer: "All triflers in the blue etheral courts All idle gentlemen in singing-robes".

Nach diesen langen Einleitungen spricht erst Time den Prolog. Mit einer Kapuze verhüllt tritt die Zeit auf: "I am that ancient shadow men call Time". Ewig durchwandelt sie die Tage, wie lange und weit noch, weiß sie nicht. Wie in einem See oder Meer liegen die Jahre hinter ihr — ein Gedanke, den früher Addison in einem seiner Essays im "Spectator", in "The Vision of Mirza" ausgesprochen hat. Mirza steht dort auf einem hohen Bergesgipfel und ein Geist spricht zu ihm: . . . . . "and the tide of water that thou seest is part of the great tide of eternity. . . . . what thou seest, said he, is the portion of eternity which is called time. . . . . and reaching from the beginning of the world to its consummation, this sea that is bounded with darkness on both ends . . . . . Die Stelle, die Buchanans Time spricht, lautet: "Behind me like the sea / Seen amidst tempest from a mountaintop, Innumerable years break awfully". Die Christusgestalt und biblische Kapitel dringen selbst in diesen Monolog der Zeit. Rein assoziativ zu dem Begriff "sea" ergibt sich folgendes Bild: "One still moves luminous-footed, stretching hands /

To bless the angry waves whereon He walks". — Der Dichter leitet nun auf das eigentliche Gebiet des Dramas über. Hört ihr den Schrei der Menschen nach Freiheit? sagt die Zeit. Wen die Menschheit mit dem Namen Freiheit benennt, das weiß Gott allein. Zu lange hat Time diesen Schrei schon gehört, während Reiche zerfielen und Blut zur Erde goß. Jetzt sehen wir auf der gleichen Bühne — so wird von ihr vorhergesagt — zwei mächtige Nationen, die sich wild bekämpfen. Von Nationen spricht Buchanan, aber es kämpfte Einer, ein Europäer, in einer Nation gegen eine andere, die hier Deutschland ist. Die Führer der Nationen (die Könige) sind "phantoms, each cloak'd and hooded (wie die Zeit selbst), and led by me, each saying: "In the name of Liberty!" Wenn sich die Führer enthüllen, stehen sie „im roten Schein der Sonne blutig da". Als Inkarnationen der Blasphemie, die stets geübt worden ist, schildert Buchanan die Könige, ohne sie zu nennen; sie "who juggled with the / mystic word of God". Dann abrupt: "It is begun". Nun wird, aber ohne weitere szenische Bemerkungen oder angedeutete Konturen, wie das bei Hardy geschieht, der Lärm des Schlachtfeldes hörbar und es selbst sichtbar. Aus der paraphrasierenden Schilderung erkennt man das von Jena, über dem eine dunkle Gestalt (= die vermeintliche Freiheit) schwebt. Trommeln und Kanonen erschüttern die Erde, bis Stille eintritt. Die Schlacht ist beendet und jetzt schildert die Zeit, wie sie über das Schlachtfeld schreitet, sich über jeden Verwundeten beugt und mit einem Skelettfinger nach den Sternen zeigt, indem sie den anderen Namen, den sie noch trägt, flüstert; sich enthüllt, demaskiert, und zeigt: the mask of a Caput Mortuum. "My name is also Death". Die Erwähnung der Maske erinnert an die griechische Tragödie, die der Dichter ja nachahmen will. Der Tod, der den Verwundeten den letzten Lebensnerv zerstört, ist der eigentliche Sieger des Schlachtfeldes geblieben, auf dem sich die Armeen gegenseitig gemordet haben. Zeit-Tod nennt sich "most eternal", was Gott am nächsten bedeutet und auch zum Ausdruck kommt in "I am he, God's Usher". Die Pflicht der Time ist es, die Schauspieler auf die Szene zu führen (= Zeit) und sie dann zu bringen "through that dark postern, / when their parts are played" (= Tod). „Sie kommen und gehen, aber ach! ich bleibe!" sagt die Zeit and "I am weary of / the garish stage". Mit diesem ahasverischen Bedauern, das den Sinn des bekannten „Ach ich bin des Treibens müde! (Goethe: Wanderers Nachtlied) ....." wiedergibt endet der Prolog des "Drama of Kings", dessen I. Teil: Buonaparte, or France / against the Teuton nunmehr beginnt. Hier steht Buonaparte neben Frankreich, denn er ist es ja ge-

wesen, nicht eigentlich die französische N a t i o n, die gegen Deutschland kämpfte, — wie schon angedeutet.

Als Hauptpersonen dieses ersten Teiles der „chorischen Trilogie", des Teiles, der für uns am wichtigsten ist, da er das Drama Napoleons I. enthüllt, registriert Buchanan neben Buonaparte den Zar Alexander von Rußland, Jerome, den Bruder Buonapartes, die Königin Luise von Preußen und den König von Sachsen, neben den Mitgliedern des Tugendbundes: Stein, Jahn und Arndt. Unter den „Speakers" steht auch der Chorus, aber der Kardinal, der Abgesandte des Papstes, mit dem Napoleon ein langes und wichtiges Gespräch führt, sowie der Offizier, der gleich in der ersten Szene auftritt, fehlen in der Aufzählung aus nicht ersichtlichen Gründen.

Alle Szenen des ersten Teiles spielen in Erfurt (Sachsen-Coburg-Gotha). Die Zeit der Handlung ist der Oktober des Jahres 1908, die Zeit, als sich der Fürstenkongreß (engl. = Congress of Powers), das „Parterre von Königen" dortselbst zusammenfand.

Die erste Szene setzt ganz dramatisch ein mit einem Dialog, den ein preußischer Offizier mit dem Freiherrn von Stein führt. Der Offizier macht — eine Art Teichoskopie — auf das Freudengeschrei in den Straßen Erfurts aufmerksam, durch die, nach der gewonnenen Schlacht bei Jena[1]) "the imperial butcher" (!) reitet. Stein schildert im Verlauf des sich entwickelnden Gesprächs in beredten Worten, die der Stil Buchanans noch beschwingter macht, den großen Korsen, den er höhnisch "Caesar" nennt. Er sieht nur den Feind Deutschlands und Preußens in ihm, und der Haß gestaltet so Napoleons Züge: "A sallow face . . I found no sunlight there . . / an insolent, frost-bitten cheek, bloodless / and hard like iron . . snake-like eyes". . Die „Schlangenaugen des Korsen" sagt der kühle Deutsche, indem er den rassischen Gegensatz des Mittelmeertyps zu sich stark empfindet. Eine bekannte und typische Geste Napoleons zeichnen die Worte: . . "while his bridle hand / Hung at his side as heavily as lead, / Tho' the steed champ'd against the p i t i l e s s r e i n, der Gegensatz ist Alexander, der mit e a s y r e i n auf einer schwarzen Mähre — Napoleon auf weißem Roß — reitet. Und ganz kurz wird angedeutet, wie Napoleon s u g g e s t i v den flackernden Charakter Alexanders zu gewinnen suchte: "He smiled to Russia". Alexander, "like a cheated wolf" blickt bewundernd zu dem kaiser-

1) Nicht u n m i t t e l b a r zeitlich vorausgehend gemeint. Es liegen 2 Jahre dazwischen.

lichen Partner hinüber. Hinter den beiden reiten — wie Buchanan Stein verächtlich sagen läßt: the lacqueys, (mod. lackeys), die gekrönten Häupter Preußens, Sachsens, Bayerns etc. . . Jeromes Gestalt ist schnell skizziert: "Westphalia leering at the burghers' wives", . . Stein gibt seiner Antipathie gegen die Begleiter Napoleons noch stärkeren Ausdruck: A shameful garden-show . . In einer Note zum Auftritt Steins spricht Buchanan von ihm „als dem bekannten Staatsmann und Patrioten, den Preußen so grausam belohnte", but the day of his apotheosis is at hand . . Weiter führt er Arndt und seine Lieder an und Jahn, der "is less familiar to all but historical students . ." welcher auch als einer der "lunatics and criminals" seiner Zeit galt, denn jedermann hatte den Glauben an eine Ueberwältigung des „Halbgottes" verloren. Buchanan verweist auf Richters Geschichte des Deutschen Freiheitskrieges und auf den Band „Geschichte des Lützowschen Freikorps". Berlin 1826[1]). —

Je weiter der Dialog sich entwickelt, umso undramatischer wird er, bis er schließlich nur noch ein langer Monolog Steins wird, den der Offizier fast gar nicht mehr unterbricht. Der Epiker tritt die Stelle des Dramatikers an. Stein sinnt schmerzlich dem Reiche Karls des Großen nach: "When dwarf'd beside him great Pope Leo stood". Ein Vorgedanke zu dem späteren Dialog zwischen Napoleon und dem Kardinal, dem Mund des Papstes. Napoleon sagt selbst in seinen Depeschen: „Für den Papst bin ich Karl der Große, weil ich, wie er die Krone Frankreichs mit der Lombardischen vereine und weil mein Reich an den Orient grenzt. Führt man sich gut auf, so will ich an dem Schein nichts ändern, sonst werde ich den Papst zum römischen Bischof degradieren" . . . . . Oder ein andermal, in einer mündlichen Unterredung: „Sagen Sie ihm (= Papst Pius VII.), daß ich Karl der Große bin, das Schwert der Kirche, sein Kaiser, und als solcher behandelt werden will" . . Als Gegensatz zu dem später Folgenden bringt hier Buchanan diese Stelle. — Zur Wut Steins gesellt sich aber zu gleicher Zeit die Bewunderung vor dem, welchem: Kings lick feet like dogs, dem Uebermenschen — diesen Begriff hat Goethe in die Literatur eingeführt —, wenn er sagt: „Are this man's functions supernatural?" oder: "He lifts his finger and epileptic in his chair the Pope foams speechless at the mouth —. . . Body and Soul obey him as an impulse and a law." und "Like hawks obedient to the falconer . . ." Zuletzt

1) Es ist dies Friedrich Richter, der bereits fünf Jahre nach Napoleons Tod ein vierbändiges Werk über den deutschen Freiheitskrieg geschrieben hat.

ein Aufschrei: "Can God keep calm and look upon these things?" Der Chor, der ganz im griechischen Sinne die Handlung fortführt und reflektiert, gibt Antwort darauf. Der Erwiderung des Chors hat Buchanan in den Notes die Bemerkung Luc. I, 45 vorangestellt. Die Bibelstelle selbst lautet: „Und o selig bist du, die du geglaubt hast, denn es wird vollendet werden, was dir gesagt ist von dem Herrn." Gott wird also doch alles zum Besten führen und zu Gunsten der Unterdrückten eingreifen in das Geschehen der Welt, und nach Lucas I, 52 „die Gewaltigen (= The Dynasts, Thomas Hardy) vom Stuhle stoßen und die Niedrigen erheben". An diese Bibelstelle, die nach der von Buchanan zitierten fast unmittelbar folgt, hat Hardy angeknüpft, als er den Titel seines Napoleondramas fand. (Die griechische Stelle gibt den Schlüssel: *καθεῖλε δυνάστας ἀπὸ θρόνων*, was Hardy selbst in einer Anmerkung (Luc. I, 52) angeführt hat). Zu dieser Stelle mag Hardy vielleicht durch Buchanan geführt worden sein.

Der Chor paraphrasiert den biblischen Text in einer Anrede an die Spirits: "While we are throwing our curse at Kings". Das Drama der Könige von jeher, das in den folgenden Zeilen Ausdruck findet: "A thousand rulers And soul-befoolers Have perish'd through us After a span", wird jetzt erneut gezeigt: „But fresh fierce faces Still take the places New Kings subdue us / And trouble Man". Der Chor wiederholt es, „daß immer wieder neue Gestalten mit den alten, falschen Zügen auferstehen", die alle dieselbe "moon-mad tune singen", die Melodie oder besser die grausige Disharmonie des Krieges und des Zerfleischens. Wahrhaft pazifistische Ideen verschmelzen mit der biblischen Heilsgewißheit: "O, wherefore kill Kings? After each reaping / We see upcreeping / Another Master! Another chain . . . / We yearn to fly, for All life seems sere. By waters dreary, / Moon-wan and weary, / We dream, we die for / The Golden Year"! Nach Läuterung des Menschengeschlechtes wird also das tausendjährige Reich, "The Golden Age" der Bibel kommen.

In der zweiten Szene — die aber, ebenso wie die erste nicht als solche bezeichnet ist — treten Stein, Arndt[1]) und Jahn auf. Das Gespräch wird wieder familiär nach dem hohen Kothurn der chorischen Sprache. (Good morrow, friends! etc. . .) Auch Jahn sieht in Napoleon "the very Caesar" und belebt durch seine lebendigen Worte die dramatische Situation: And I as soothsayer was step

1) Arndt tritt als der größte Vertreter der Freiheitsdichter auf, denen noch Körner, Schenkendorf, F. Schlegel, Rückert und De la Motte-Fouqué angehörten. Arndt war später am russischen Hofe Sekretär des Freiherrn von Stein.

ping forth / To croak my warning threat into his ear, / When Arndt here clutched me fast and held me back, And I awoke again to the wild day". . . . Die weitere Unterhaltung behandelt nun die Frage „Soll das so weitergehn?" Darauf legt der Dichter Stein die schöne Antwort in den Mund: "Hope lasts with life. / Life lasts, so hope thou on". Doch für Jahn ist die Freiheit nur noch ein schöner Traum, "But a mere ghost unpleasant / To the thoughts of foolish kings at bed-time". Das Leben sei nur mehr eine Hölle. Bilder über Bilder häufen sich in langatmigen Zeilen — dann folgen aber wieder Stellen, die von wirklicher Poesie durchbrochen sind. "The one-string'd fiddle of despair" nennt selbst Jahn das Sichhineinwiegen in apathische Feigheit. An Hans und Fritz, (Fritz sagt der Engländer gerne zum Deutschen), zwei braven Biedermännern zeigt Buchanan Deutschlands Schicksal. Wieder ist es der besonnene Stein, — der nach des Dichters Ansicht Gottes Willen erfüllt — der beruhigt: "Still courage! Evil days have been ere This, . . It shall end. Have we not sworn / By Christ, that it shall end?" „Mein Arndt, bringe die leidenschaftliche Süße deiner Lieder, they shall create a new and Teuton Soul". Arndt kann vor Bitterkeit kaum sprechen, er bereitet in Gedanken vor: "an eager cry" [1]), den einfachen Leuten das Herz zu rühren. Jetzt deutet Arndt die Unterredung Goethes und Wielands mit Napoleon in folgenden Strophen an: "But yesterday the old man Wieland stood Enlarging his weak vision for an hour / Upon the demigod, who of Greece and Rome / Talk'd like an petulant schoolboy, and this day / I beheld Goethe with a doubtful face, / Part dubious and part eager, proof of thoughts, / Half running on ahead, half lingering / Enter the quarters of the Emperor. — Zu dieser Stelle zitiert Buchanan (Notes) Menzel [2]), (Geschichte der Deutschen), der die literarischen Heroen Weimars schmäht, daß sie jedes nationalen Gefühles bar gewesen seien. Außerdem führt Menzel an, daß Wieland eine Stunde stehend in Napoleons Gegenwart verbrachte, und unfähig, länger auf seinen alten Füßen zu stehen, ihn fragte, ob er sich zurückziehen dürfte, worauf Napoleon etwas von einer „unverantwortlichen Freiheit" (unwarrantable liberty) gesagt haben

---

1) Arndts bekannte Werke: „Kriegs- und Wehrlieder". „Geist der Zeit". „Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze". „Katechismus für deutsche Soldaten".

2) Es ist dies: Karl Adolf Menzel:
1. Geschichte der Deutschen. 8 Bände, 1815—23.
2. Geschichte unserer Zeit seit dem Tode Friedrichs II. 2 Bd., 1826.
3. Neuere Geschichte der Deutschen von der Reformation bis zur Bundesakte. 12 Bd.

soll. Buchanan nennt das "manifestly unjust" Buonaparte gegenüber, "who reserved all his brutality for queens and political opponents".

Die moderne Napoleonforschung weiß darüber nur zu sagen, daß Wielands erster Besuch sehr gut verlaufen war, beim zweiten aber (10. Okt. 1808) hatte Wieland eine Einladung zum Lever erhalten, und mußte 3 Stunden im Vorzimmer warten, weil Alexander bei Napoleon war. Buchanan gibt — in englischer Uebersetzung — einen Teil aus Wielands Briefen wieder und nennt das Interview Wieland-Napoleon more interesting and less familiar than the interview with Goethe. Wieland berichtet — in einem "excellent account" (Briefe 53, 418), wie Buchanan sagt — ungefähr folgendes darüber: „Die Herzogin stellte mich vor — Er bekomplimentierte mich ein wenig und sah mir gerade ins Gesicht — Wenig Personen schienen mir so schnell einen Menschen durchschauen zu können, wie er — Ich sah niemals einen Menschen ruhiger, offener und bescheidener als ihn — Kein Zug an ihm verriet das Bewußtsein ein großer Monarch zu sein — Er sprach zu mir wie mit einem alten Bekannten — eineinhalb Stunden lang, was bei ihm sehr selten war und auch die anderen verwunderte — Endlich konnte ich mich nicht länger halten (denn ich konnte nicht so lange stehen) und nahm mir die Freiheit zu fragen, ob ich mich zurückziehen dürfe. Napoleon sagte in einem sehr freundschaftlichen Ton: Allez donc! bon soir!"

Weiterhin bringt Buchanan Stellen des Wielandbriefes, die auf den Stoff des Gespräches Bezug nehmen: Cäsar und die Geschichte — Römer und Griechen — Ossian und Homer. — Zuletzt bekennt Buonaparte, daß er ein so großer Skeptiker sei zu fragen, ob Christus überhaupt existiert hätte. Wieland schreibt dazu: „Das ist ganz gewöhnlicher Alltagszweifel. Sein Freidenken bewunderte ich nicht, wohl aber seine Offenheit. Nichts sagt hier Wieland von seiner wohlvorbereiteten Tacitusrede und verschweigt auch bescheiden, daß er, als Napoleon sagte: „übrigens ist es eine Frage, ob Christus je existiert hat", mit der höflichgeistreichen Wendung Christus und die deutsche Galanterie rettete: „Doch das wäre so töricht, als zweifelte man, daß Julius Cäsar gelebt hat und Sie leben, Sir!" — Goethe war der stumme Zeuge dieses Gesprächs — Damit kehren wir zu Arndt zurück, der Goethe und Napoleon ja gar nicht verstehen konnte, da er ganz in Trotz und Nationalgefühl aufging, und den beiden Großen nicht kongenial war. Er sieht nur Napoleons pitiless smile oder perfect self-delight. Dann taucht zum ersten Mal der Name Europa auf. Napoleon wird "Europe's curse / and Prussia's shame"... genannt. Nun kommt Jahn wieder an die Reihe. — Eine dra-

matische Handlung, bedingt und gesteigert durch das Eingreifen des Gegenspielers, ist längst aufgegeben worden, der Dichter läßt seine Gestalten nur ihre und seine Ideen aussprechen. Jahn spricht das historische Wort: I trust no poets. Was später noch einmal in anderer Form gebracht wird: Were I a poet (I am none, thank God) . . . Ihm genügen die Dichter und Philosophen nicht: There is mightier matter here. Er zitiert die Kraftausdrücke Blüchers (Thieves — cowards — windbags — men of straw — geese — swine), denen er noch mehr Derbheiten anfügt und nach weiteren Ausfällen gegen die Dichter schließt: "O to be cook to Caesar for a day! / To mince John Müller and / dish Zschokke up, / As dainties set before the Emperor". Dies ist Johannes Müller, dem Napoleon als einzigem in Europa anbot, seine Geschichte zu schreiben. Stein ist der Ansicht, daß Napoleons Welle niedergehen muß. Oesterreich wird gelobt, denn es ist als einzige Macht nicht in Erfurt vertreten. Steins prophetische Worte über die künftige Einheit Deutschlands und über den Fall Napoleons enden das Gespräch: "We shall become a people yet . . / and by Germania / soon or late / Shall Buonaparte die". Der anschließende Chorus „verläßt die engen Kreise der Handlung nicht und zieht die großen Resultate" und bringt wieder lyrische Bestandteile, wie das antike Vorbild, „die Reflexion von der Handlung abtrennend". Er schildert zurückschauend zuerst die französische Revolution und Buchanan freut sich über sie „Who lit the spark in the miserable dark". Washington und Lafayette werden gefeiert. Doch man mußte das revolutionäre Feuer "The red fire" füttern: With Man's flesh and / blood and bones. Aus dem Scheiterhaufen der Revolution steigt eine Gestalt, die als Napoleon erkennbar wird: "Its eyes were deeply bright, and its face, in their sad sight, / Was pallid in a white-heat of desire". . oder später "And beneath it / waited Fate". Alles Licht absorbiert sich in der einzigen Kreatur: Napoleon "But the burning current / Ran in the red reins of the Man who was its (= der französischen Revolution) child. Nun nennt der Chor ihn King of Kings. Er bittet Gott, der das Feuer der Revolution und dessen Bezwinger Napoleon schuf, beide zusammen zu vernichten. Dieser Chor ist als Ueberleitung gedacht zu dem endlichen Auftreten Napoleons selbst. Als Auftakt hat er in einem geschichtlichen Rückblick Napoleons Erscheinen angekündigt.

Das erste Auftreten Napoleons bringt die Absicht des Dichters, zu zeigen, wie Napoleon sich als Werkzeug Gottes oder des Schicksals fühlt. Er dankt Gott für den friedlichen Tag und betont seine Friedfertigkeit, die der Fürstprimas Dalberg mit einer

devoten Schmeichelei unterstreicht: "Here indeed we stand, / In pomp of peace and perfect amity, / The constellated rulers of the earth, / Forming (God willing) for the years unborn / A prosperous and golden horoscope". Er vermißt Oesterreich: „Doch es geht auch ohne dieses". Das Kind der Revolution spricht aus ihm, wenn er von dem reaktionären Oesterreich sagt: "Long centuries of social night indeed / Have lent to our beloved cousin's eyes / A certain owl-like hatred of the light. (Das Licht ist er selbst, die neue Revolution) . . "Oblivion" ist sein Wort. Neue Aufgaben harren seiner. Er, der die Geschichte so gut kennt, weiß hier, daß sie lähmend wirkt, er denkt neu, und verlangt auch von den anderen sein konstruktives Denken.

Zum Auftritt der Königin Luise von Preußen bemerkt der Dichter (Notes) daß die Unterredung Napoleon-Luise eigentlich ein Jahr vorher in Tilsit stattgefunden hat und ihr Auftreten in Erfurt "a slight liberty with history" wäre. Weiter sagte er, daß Napoleon, als er am Grabe Friedrichs des Großen stand, öffentlich Luise geschmäht hätte —; dazu ist hinzuzufügen, daß Napoleon Luise öfters in öffentlichen Bulletins geschmäht hatte, denn er mochte sie nicht, weil sie an dem Krieg der Preußen gegen ihn schuldig war. — Obwohl die neuere Forschung feststellt, daß sie ihn auf einer Freitreppe stehend empfing, läßt Buchanan seiner Phantasie freies Spiel und läßt sie in Tränen aufgelöst im Erfurter Palais zu Napoleons Füßen sich werfen. Napoleon ersucht sie, sich zu erheben und sie flehte ihn um Mitleid für ihr Volk an. Doch Napoleon, der genau weiß, welche Widersacherin er in ihr sehen muß, läßt sich weder durch ihre Schönheit noch durch ihre Tränen entwaffnen. „Die Tränen sind das einzige Argument der Frau", hat er einmal gesagt und hier stellt er nüchtern fest: "by these hysteric tears / our peaceful day is broken" und er scherzt, daß Tränen eine schöne Frau nicht gut kleiden, bevor er Luise fragt, wie er ihr dienen könne. Die Antwort der Königin (being honest with us!) erweckt Unwillen in ihm: "Do you accuse us of dishonesty?" Worauf die Königin auch aggressiv wird: "When France and Russia from the self-same cup / Together drink "swift death to Germany!" Der Zar lächelt hiezu und erinnert sie an die russisch-deutsche Kameradschaft auf schon so manchem Schlachtfeld. Doch sie erwidert, daß sie nichts vergesse. Ihr Instinkt spürt die Feindschaft des Zaren sofort, als er sie an Jena erinnert. — Auch sie erkennt nicht, was der Revolutionär Napoleon will: "By France these lacqueys live and grow! / On France's prop these sweet-pea-Princes bloom!" Und als der Zar Napoleon „anointed majesty" nennt, siedet ihr

blaues Blut im falschen Augenblick. In einem langen Monolog — zuvor stöhnt sie ein vierfaches pitiless! — sieht sie die Koalierung alles Schlechten in dem Bündnis Rußland-Frankreich (Zar-Napoleon):

Rußland:	Frankreich:
Murder	Avarice
Poison	Sword
Cunning	Hatred
Pride	Cruelty
Despot	Parvenu
Moloch	Lucifer

und resümiert: "like two thieves . . . / . . they seek to cheat humanity and portion Europe's bleeding body in twain". . Schaudernd ahnt sie die ungeheure Macht eines Reiches Rußland-Frankreich, dem ganz Europa und ein gutes Stück Asiens angehören würde, und in ihrer Isolierung sieht sie alle diese angeführten Mächte gegen sie und Preußen stürmen. Doch einen hat sie, der nicht wider sie ist, Stein, den Buchanan in einer neuen Szene mit ihr zusammenkommen läßt, wieder ohne den Schauplatz der Handlung zu ändern. In: "Look, I am weeping — ah, what bitter tears: A beggar's, Stein, a beggar's" . . . empfindet sie ihre Demütigung. Wieder empört sich ihr blaues Blut gegen den „Parvenü": . . "he, this man, this parvenu, Compound of Scapin and Olympian Jove", . . Auch diese Stelle erklärt Buchanan selbst (454—455). Sie ist von "Abbé de Pradt"[1]) genommen: "L'homme qui, unissant dans ses bizarreries tout ce qu'il y a de plus élevé et de plus vil parmi les mortels, de plus majestueux dans l'éclat de la souveraineté, de plus peremptoire dans le commandement, avec ce qu'il y a d'ignoble et de plus lâche jusque dans ses plus grands attentats, joignant les guet-apens aux détrônements, présente une espèce de Jupiter-Scapin qui n'avait pas encore paru sur la scène du monde." Stein ist wieder der Prophet, das wirkliche Werkzeug Gottes: "this is one dark hour / ere daybreak" oder "On Jena Prussia died — if the strange swoon / Of Lazarus was dying. Christ went by, / And Lazarus smiling in his grave-clothes rose, / Wiser — ah much wiser!" —. . . und auf die Einwendung Luisens, daß Christus doch gestorben sei und das Zeitalter der Wunder vorüber wäre, nennt ihr Stein die Namen, welche die neuen Wunder — die ewigen Wunder — bedingen: Hope, Faith, or Liberty.

1) Es ist dies: Abbé de Pradt, (1759—1837), Erzbischof von Mecheln und Verfasser vieler geistvoller Schriften — ein erbitteter Gegner Napoleons.

Jene vermögen es, „Deutsche nicht mehr von Deutschen zu trennen". Stein überzeugt mit seinen weit vorausberechnenden Schachzügen Luise und kommt zu dem Schluß: "The legions of the conqueror are weak / Against the strengths of the free Thought of Man". Dann wird das erste Mal England erwähnt: ". . how England, floating on the sea, / Winding her arm around the continent, / Seizes the proud foot of the conqueror, / And holds him, while with impotent fierce hate / He striketh at her helmed head in vain". — An England, an dessen Unbesiegbarkeit und an die des "Spirit of Man" glaubt er: "That strength, once known, is invincible". Der Chor und zwei Halbchöre (vergl. Hardy!) sehen aus azurblauem Himmel eine weiße Taube durch die Luft fliegen, er malt aus, wie die Taube Gestalt annimmt und läßt "her cheeks glow" und sie lächeln "as no mortal may". Man meint schon die Gestalt käme zu den Menschen nieder, doch ihre Augen blicken in eine andere Richtung, obwohl verschiedene Stimmen der himmlischen Zuschauer und irdischen Mitspieler sie beschwören. Dann nennt der Chor endlich den Namen, den wir mit Bestimmtheit erraten haben: „Süßer als „Love" oder „Faith" oder „all breath": Liberty." Die Toten aller Kriege lassen ihn darauf von der Freiheit sprechen: "And another name of thee / has been Death". In beliebter Abwechslung des Chores und der Halb-Chöre, in überreichen Bildern, die zum Teil wieder aus der Offenbarung stammen, wird Rache geschworen den Kings accurst, was wieder zum Thema hinführt. Die sehnlichst erwartete Freiheit flieht indessen, denn: "Below stands One on the world's height, / And lo! she looks on him". Jetzt erschallt auch der Name dieser neuen Gestalt: Napoleon. Wiederholt tönt dessen Name in die Beschwörungen der Chöre hinein, die zuletzt den Tod Napoleons fordern (Lie down and die!) und von seinem Grab sprechen, auf dem die Inschrift des Dichters stehen wird: "A wild wind that in wrath clear'd the mists before the path / Of the Spring". Was wieder, wie wir gesagt haben und sagen wollen, die notwendige LÄUTERUNG (clear'd) durch den Krieg beweist. Buchanan kommt immer wieder darauf zurück ohne es aber nur einmal noch konkreter zu sagen.

Darauf folgt die Szene, die die leidenschaftliche Unterredung Napoleons mit einem Kardinal darstellt. Es scheint kein bestimmter Kardinal zu sein, denn das Gespräch mit Napoleon läßt der Dichter in Deutschland (Here in Germania) stattfinden, während das mit Kardinal Consalvi in Paris stattfand. Der Oheim Napoleons, Fesch, der Erzbischof von Lyon und 1813 Kardinal und Gesandter am Vatikan war, könnte auch der Papstgesandte

sein. Aber es ist auch „a slight liberty with history“[1]), daß Buchanan ein so wichtiges Gespräch in Erfurt stattfinden läßt. In der Note zu dieser Szene sagt Buchanan, daß ohne Zweifel Napoleons scharfer Streit mit dem gealterten Papst die französische Ueberlegenheit der katholischen Bevölkerung (in anderen Ländern) verhaßt machte. Pius VII. “showed a spirit worthier of grander cause“. Natürlich kämpfte er an gegen die Lawine — ein Bild, das später wiederkehrt — „aber gerade diese Opposition beschleunigte ihren Sturz in die Tiefe, die auf sie wartete“. Napoleon nennt den Papst verrückt, betrunken, krank und verletzt ihn mit beißendem Spott. Als er den Kardinal fragt: “art thou also mad, with front so insolent and tread so proud to step into the presence of thy lord?“, antwortet dieser fest “I have no lord but Christ, and under Him Christ's Vicar and thy Master“. Napoleon ist verwundert über diese Festigkeit und Unerschütterlichkeit: “So free! So loud! Runneth the new song thus, Lord Cardinal?“ Und als der Kardinal sagt: “E'en thus, and at thy choice / Love or defiance come, by me, from Rome“, antwortet er ihm, daß er das Papsttum an einem Tag vernichten könnte, wenn er nur wolle. „Das wissen wir“. antwortet der Kirchenfürst, „aber wir, die wir selbst gegen ‚den Teufel und sein Werk‘ kämpfen, fürchten nicht “any lesser hand“. Napoleon unterbindet sofort, was ihm unbequem erscheint Ganz utilitaristisch fährt er fort: “Christ's vicar and my peer“. Jakobinerart zeigt die Entgegnung: “St. Peter and his rusty Key, That turns so slowly in the lock of Heaven“. Die Hinweisung auf Gottes Zorn wegen der Blasphemierung seines nächsten Dieners beantwortet Napoleon: “God's Angels never came to the thin squeak / Of trebly dotard and degenerated Rome“. “Trebly dotard“ ist ein Wortspiel, das auf die Tiara, die dreifache Krone des Papstes hinzielt. Napoleon spricht weiter wie ein wütender Protestant, und fast zu stark — rein historisch betrachtet — sind seine Sätze, doch in manchen seiner Bulletins nach Rom finden wir Phrasen dieses fast hyperlutherisch zu nennenden Auftrumpfens wieder. Buchanan selbst neigt zu dieser Papstfeindlichkeit — worauf wir später noch zurückkommen werden — trotz seiner Vorliebe für den Kult des Katholizismus. Seine Vorbilder, Dante und Goethe waren jedoch auch, trotzdem sie christliche Stoffe in ihren Werken verwerteten, nicht gerade papstfreundlich. — Selbst die Krankheit Pius VII. (eine Art Epilepsie) wird verspottet, mit den Worten: “bloodless cheek, wild eye, quivering lips“. Und die Depesche des Papstes, die ihm der hohe geistliche Würdenträger

1) Historisch beglaubigt ist das Gespräch in Erfurt nicht.

überbracht hat, nennt Napoleon: "a bold theologic lie", "a practical impediment to every step the blind old world would take" und "a moral falsehood long detected". Doch nicht das Papsttum allein wollte Napoleon mit seinem ätzenden Spott zerbrechen, sondern auch das Christentum selbst greift er an, das ihm ja nur Mittel zum Zweck war. Ganz Diesseitsmensch, hatte er selbst „die alten Tafeln zerbrochen", wie Nietzsche sagt. Von sich selbst sagt Buonaparte: „Mit 13 Jahren habe ich meinen Glauben verloren" [1]), und obwohl er seinen Bruder täglich zur Kirche und Messe brachte und ihn zur Firmung vorbereitete, sagte er damals das Wort: „Die Theologie ist die Kloake aller Vorurteile und Verwirrungen" [2]). Daraus können wir seine heftigen Angriffe gegen Papst und römische Kirche — die ihm Buchanan verstärkt in den Mund legt — verstehen: "Graybeard Church fitted for my purpose". Für ihn existierte nur er selbst und seine Ideen. Und wenn noch einer auf Erden regieren sollte, dann nur unter ihm: "Pope Pius ruled at Rome / By grace of God and Buonaparte". Trotzdem stützt er die Kirche selbst — wenn sie ihm pariert.

Wie der Atheist Mussolini, dessen Aufstieg man „napoleonisch" nennen kann, Roms mächtige Kirche stützt, weil damit sein Reich von deren Sonne bestrahlt wird und die Augen der Welt sich darauf richten, so wollte auch Napoleon das für wahr haben, was Buchanan ihn sagen läßt: "The empire shines / Great heart of Christendom". — Trotz aller Mahnung des Kardinals, auch an die Vergänglichkeit aller Dinge zu denken, (das ganze Gespräch ist übrigens von Buchanan erfunden und nur zum Teil gefunden) bleibt Napoleon unerbittlich. Der Kardinal jedoch gründet seinen Glauben erst recht auf den, der auf dem Stuhle Petri sitzt, auf den Fels "the chrystal rock" auf dem "Rome abides imperishably fair". Auf alle Bitten hin, den Papst gewähren zu lassen, gibt Napoleon — hier ganz der Sohn der roten Revolution und der Mensch, der seine Zeit weit überblickt — die Antwort: "Thou comest a few centuries to late, To interpose against the might of Kings". Unwillkürlich wird man hier an Bismarcks „wir gehen nicht nach Canossa!" erinnert. Am Ende dieser „Unterredung", in der Napoleon mit dem Schwert gegen eine geistige Macht kämpfen will, mahnt der Kardinal noch einmal „Roms Gebete und stille Hilfe" nicht beiseite zu werfen. Und als Napoleon nur noch das Wort Go! findet, gehorcht der

1) Mémoires, III. S. 426.
2) Masson, Napoléon, Manuscrits inédits. 1917. S. 562.

Kirchenfürst "leaving God's curse behind, to trouble thee in thy supremest hour".

In den Chören hallt dieser Streit wieder: die zwei Halb-Chöre werden dabei zu Gegnern. "Echo the curse!" sagt der eine, "Ah nay, ah nay! Curse not, but rather wait and pray" der andere. Immer wieder ertönt das "Echo the curse!" Doch der Semi-Chor II findet im Anklang an die Bibel die Worte: "It hath been written from the first He who deals curses shall be curst, / Strike, but blaspheme not". Des Dichters eigene Ansicht zeigt wieder die Stelle, die er den zweiten Chor sprechen läßt: "overcast King, Pope and Idol, first and last" oder "for ah, man's curse / Wearies the soul-sick universe". Die himmlischen Zuschauer mischen sich wieder als „Voices" herein und nehmen auch Partei, den Fluch nachzusprechen oder ihn abzulehnen. Dann gebraucht Buchanan, wie schon angedeutet, das Bild von der Lawine, allerdings in ganz anderem Sinne als zuerst, und diese Strophen entbehren nicht dichterischer Schönheit: "Is God a tempest that ye call so loud? / Is God a whirlwind or a thunder-cloud? — / Is God an avalanche that a mere cry, / May loosen from the cool heights of the sky, / To fall at your wild will and crush the proud? / Nay, He is none of these". Ganz das Gegenteil von Hardys "Will" bezeugt folgende Stelle, die den Dichter der "Dynasts" sicher angeregt hat: "But soon or late, Being the dark strength of inadequate / And seeming-vanquish'd things, He works his will: Mad words avail not. He is deep and still, Subtle as Love and sure of foot as Fate". Der Semi-Chor I gehört den menschlichen Sphären an, dagegen der Semi-Chor II den göttlichen Sphären. Semi-Chor I: "Shall we then wait with folded hands / Impotent while the tyrant stands". Eine Stimme assistiert ihm: "Echo Rome's curse!" Worauf Semi-Chorus II antwortet: "Nay, but arise, if so your hearts aspire, / Arise and strike him down with sword and fire. / God gave ye hands for that, God made ye strong," was ganz dem bekannten Arndtschen Freiheitslied entspricht: "Der Gott, der Eisen wachsen ließ, / Der wollte keine Knechte, / Drum gab er Säbel, Schwert und Spieß / Dem Mann in seine Rechte". Die Ansicht, daß aus Semi-Chorus II Gott spricht, und aus Semi-Chorus I die Menschen, bestätigt II, indem er zu I sagt: "Oh weary sons of Man". In einem langen Gesang des II. Chores kommt zum Ausdruck, daß die einzige freie Stimme, die über das Schicksal triumphiert, sei: "The one free voice of Man, / of Life, of Soul". Der Chor II erklärt den zweifelnden Stimmen des I. Chores, daß die Menschen nicht durch Gott, sondern durch sich selbst gefesselt seien, und daß es Gottes Wille sei,

diese Ketten zu sprengen. Wiederholt wird in den Chören Gottes Kraft mit einem Strom, der schwere Steine davonträgt, verglichen: "God, whose law alone / Wears it, as water weareth stone", oder "He is the gentle force / destroying wrong / As water weareth stone . ."

Nun folgt ein langer Monolog Napoleons, der — im Gegensatz zu dem ersten Dialog, der ein Monolog wird — ein Dialog wird, und zwar durch Einschaltung eines Famulus, der Napoleons Ruhm und Streben verkörpert. Dadurch, daß Buonaparte zeitweise mit ihm Zwiesprache hält, wirkt dieser endlose Monolog (fast 19 Seiten lang) dramatisch und lebendig. Dieses Zwiegespräch mit sich selbst trägt fast Goethische Züge und ist manchmal von wahrhaft faustischem Format: "The cup is overflowing". Das Glück, die Macht, der Ruhm scheint Napoleon kaum ertragbar. Doch der Famulus soll den herrlichen Wein eingießen, und wenn er über den Rand des Bechers schäumt, so will er sich neigen und trinken "the full great draught of glory". Wie die alten Helden im griechischen Götterhimmel Ambrosia tranken, die "demigods", so will er (man denkt hier an Nietzsches Worte: „Wenn es Götter gäbe, wie hielte ich es aus kein Gott zu sein!") diesen herrlichen Trank trinken: "O Famulus — O Spirit — O good Soul, / Come close to me and listen — curl thyself / Up in my breast, let us drink ecstasy Together". Mit dem süßen Gift seines Ruhms will er die Völker zähmen, und heute ist es Rußland, das er gewinnen will. (Es sei hier an den suggestiven Blick Napoleons zu Alexander erinnert.) So soll Europa, "our veritable slave", gebändigt zu seinen Füßen liegen. Jetzt, als Gegensatz zu dem Felsen, „auf den Christus baute": "and on a rock base the imperial throne". Und zwei Kronen krönen bereits sein Haupt. — Die Länder sind Puppen in seiner Hand: "My puppets sit with strings that reach my Hand". Den gleichen Gedanken, nur daß Napoleon, der hier zu ziehen meint, dort selbst am Faden hängt, hat Thomas Hardy behandelt. Auch hier kann trotz Schopenhauers Einfluß die Anregung auch von Buchanan ausgegangen sein. — Die Figuren, welche durch die Stränge bewegt werden, werden aufgezeigt: Murat, Jerome usw. Alle sie, und wiederum ihre Geschöpfe murmeln: "Hail, King of Europe Emperor of the West". Nun wird dieser Gedanke, den Napoleon eben noch vor sich dahingesprochen hat, zu einem Flüstern: "Thus far. Still farther?" Rußland und seine Nachbarn tauchen auf und Napoleon träumt den Traum eines Weltregenten, der durch den Willen der Revolution bedingt ist. „Denn", so sagt beispielsweise Dostojewsky, „die letzte Inkarnation der universalen Einheit war nicht die Revolution, nicht das Chaos, son-

dern sein Bändiger, Napoleon". Auch Metternich spricht von Napoleons Hunger nach der Weltherrschaft: „Sein ungeheuerliches Ziel war und ist stets dasselbe — die Unterjochung des ganzen Kontinents (— Eurasien) unter die Macht des Einen". — Nicht nur Extase und dionysischer Rausch, sondern kalte nüchterne Erwägungen bewirken es, daß sich Napoleon als künftiger Herr der Welt sieht. Dann die herrlichen Zeilen: "Shall this be so, O Spirit? Pour, o pour — / Yea, let me feast mine eyes upon the wine, Albeit I drink not". Jetzt nennt er sich, an seinen Weltherrschaftstraum anknüpfend "Child of the Revolution, crown and head, heart, soul, arm, King, of all Humanity". Die neue Strophe: "O Famulus — in God's name keep my soul / From swooning to vain glory. I believe / God, not the other, sends thee" läßt ihn in Ungewißheit, ob der Ruhm, sein Ruhm (— der Famulus) ein Bote Gottes oder der des Teufels ist. "The other", das ist Luzifer, der Satan, der selbst Christus die ganzen Reiche und alle Herrlichkeit der Welt geben wollte. Sicher hat auch der Dichter an diese wundervolle Bibelstelle gedacht. Wieder glaubt also Napoleon das Werkzeug und damit das Geschöpf Gottes trotz seines Nichtglaubens an Christus zu sein. "Retro me Sathana!" steht sicher zwischen den Zeilen der Strophen Buchanans. — Die, welche ihm im Wege stehen, den Menschen ein Reich zu geben, sind die "hereditary plague" der Könige. Was er will ist: eine mächtige Nation, keine Priester, kein Götzenbild, kein dunkles Opfer. Und was er besonders liebt: "spheric music, the changeless stars", die Sterne, deren Anblick ihn wieder an Gott glauben ließen, als seine atheistischen und materialistischen Begleiter auf der Fahrt von Aegypten alles aus der Naturgeschichte und der Wissenschaft erklären wollten. Wie Swifts Gulliver sieht er "the kings of Lilliput", die selbst nach der Revolution noch sind: "strutting Lilliputians in the glare". Die Flamme der Revolution, die besonders in Amerika aufloderte „das verzehrende Feuer", ließ selbst England erzittern: "Outraged Columbia / Breathed o'er the sea, and scorch'd the insolent cheek / Of Albion. Albion paled before the flame". Doch alles war umsonst und alles wurde wieder still. Aber als an einem neuen Morgen die Menschen erwachten, sahen sie "the heights of France afire!" Auch die Befruchtung des deutschen Geisteslebens im Revolutionszeitalter wird geschildert: "Germany In her deep currents of philosophy / Mirror'd the fiery horror" [1]). Hier hat Buchanan wohl

---

1) Das gefiel Napoleon, aber über den deutschen Idealismus (Fichte, Schleiermacher, Hegel) hat er sich lustig gemacht, bis er ihn bei Leipzig und Belle-Alliance in seiner ganzen Wucht kennen lernte.

an Schiller, Goethe, Klopstock und vielleicht noch an Pestalozzi gedacht.

England steht Napoleon nicht gerade freundlich gegenüber, wie wir schon bemerkt haben, zum wenigsten seiner Konstitution und seinen Gesetzen. Er bezeichnet die Engländer als eine Rasse, die ihren eigenen Körper schnürt und in Ketten legt und sich dann ein freiheitsliebendes Volk und jedes neue Glied seiner Ketten Fortschritt nennt. „So mußte es auch nach dem Licht der Revolution hungern". Doch das Rasen der Revolution, deren Bezwinger und Ordner und — Fortführer er ist "forgot all issues and the course of time". Auch Ludwig XVI. erwähnte er, der der Revolution zum Opfer fiel. Weiter schreckte und schrie das Wüten, bis Napoleon selbst kam "When I rose". Sein Aufstieg und dessen Notwendigkeit ersteht vor uns. Die Stelle: "Then one by one I held these little Kings Between my fingers and inspected them / Like curious insects" ist in der Literatur sehr beliebt geworden. Der Vergleich der Könige oder deren Geschöpfe mit Insekten ist sowohl in Hardys, als auch Shaws Napoleon-plays erwähnt und hat — über Hardy — seinen Weg gefunden zu Gerhart Hauptmanns Napoleonspiel. Die erste Quelle ist natürlich Swift. Das „und wie ich lachte" Napoleons bei Buchanan entspricht dem Lächeln des Königs von Brobdingnag, als er die zwerghaften Insektenmenschen mit ihren lächerlichen Unterschieden erblickt. Doch findet man eine zweite Quelle dieser ironischen Vogelperspektive schon bei Lukian[1]) in seinem Ikaromenippus. Die dritte Quelle ist Schopenhauer, der Hardy bedeutend beeinflußt hat; Hardy hat wiederum Gerhart Hauptmann beeinflußt, bei dem wir finden:

„Deutlich erscheinen die fünf Erdteile
Alsdann, Quadratmeile um Quadratmeile;
Die großen Ströme, die großen Städte,
Die Häuser, die Straßen, die Kabinette
Und wir erblicken das kleine Insekt,
Das in Häusern und Kabinetten steckt".

Als weiteres Beispiel möchten wir noch einen anderen modernen deutschen Dichter nennen: Josef Ponten, der in seinem Roman „Der babylonische Turm" (1918) schreibt: „Er errichtete himmelstürmende Gebäude, zwischen denen die Menschen wie Käfer klein umherwimmeln". Unsern Zeitgenossen Shaw mag

1) Aus Herta Korten: Thomas Hardys Napoleonsdichtung "The Dynasts". Ihre Abhängigkeit von Schopenhauer. Ihr Einfluß auf Gerhart Hauptmann. Bonn 1919.

einer der englischen Dichter, entweder Buchanan oder Hardy oder auch Swift, dazu gebracht haben in sein Vorwort zum "Man of Destiny" zu schreiben: "The afternoon sun is blazing serenely over the plains of Lombardy, treating the Alps with respect, and the anthills with indulgence, not incommoded by the basking of the swine and oxen in the villages nor hurt by its cool reception in the churches, but fiercely disdainful of two hordes of mischievous insects, whith are the French and Austrian armies". Daß die Insekten schädlich sind, sagt auch Buchanan: "To think such wretched vermin had so long Tortured unhappy Man" . . .

Einen "foolish Titan" nennt Napoleon den "Spirit of Man". In den Notes sagt Buchanan darüber: „This picture of the Spirit of Man must not be read with any reference to the shallow and barbarous myth of Prometheus, which represents the demigod-like spirit of Humanity contending against a Deity of unutterable malevolence". Die Menschheit meint Napoleon zu befreien „von der Pest der Könige" (Thema). Er hat „diesen Dienst getan", indem er den Titan Mensch zu seiner wahren Größe führte, den Titan, der „kaum die Sonne sieht", und „schwächlich fragt "Whither?" Doch für Napoleon selbst ist der Weg auch noch dunkel und als Wotans Raben Hugin und Munin (Gedanke und Erinnerung) quält auch ihn das Wohin und Warum: „O what peevish fools are mortals,/ Tormented by a raven on each shoulder,/ "Whither?" and "wherefore?" Zum „Himmel will er nicht gaffen", wie ein „kurzsichtiger Philosoph", "asking stale questions of the Infinite Dumb with God's secret". Hier meint Buchanan die Fragen um die letzten Dinge: Wohin? Wozu?, die sich den Menschen, und besonders denen, die an keine Offenbarung glauben, stets zermalmend ins Gehirn drängen. „Gottes Geheimnis" ist stumm, und stumm sind alle Dinge; noch keines hat eine Antwort gegeben. Auf wohin? antwortet der Tod, und auf wozu? antwortet nur das Echo mit Gelächter. („No voice bears witness"). Auch Christus stöhnte nur, als er am Kreuze hing und sagte das Letzte nicht.

In absoluter Leere bewegen sich die Pole dieser agnostischen Gedankengänge, in denen sich Napoleon — und der Dichter — versucht. Doch die Seele kann vermuten. Napoleon weiß auch: „Zwei Seelen wohnen — ach! in meiner Brust!". „O Soul within my Soul, 'Tis he, the foolish Titan's self, I fear". Napoleon setzt sein Gespräch mit der Menschheit fort: "But day by day, Must I devise new songs and promises, / More bloody incantation, lest he (= der Titan Mensch) rouse, And rend me". Die Gewißheit wäre schrecklich für ihn: „Oft scheint es mir, daß

er führt, und ich folge. Er, der Tyrann, ich der Sklave". Damit ist ein anderer Teil des Napoleon-Problems, und zwar sehr tief dargestellt. Rein äußerlich scheint es sich nur um die Frage zu drehen „Machen große Männer die Geschichte, oder macht die Geschichte große Männer?" Aber es dreht sich um mehr noch, um die Ungewißheit seines eigenen Weges. Ungewißheit, Ahnen erwecken neue Zweifel in Napoleon: „vielleicht wäre es besser gewesen, ich hätte nach Amiens pausiert". Schon wieder erkennt er das Übermenschliche seines Schrittes "Thus far?" Fast erschrickt er vor der Größe seiner sich selbst gestellten Aufgabe und klagt sich an die Menschen betrogen zu haben, „denn sie haben gegen mich auch im Namen der Freiheit gehandelt". Die Freiheit, die er als Herr der Welt den Menschen bringen wollte, sieht er nun in folgenden Bildern: „I do believe this shape he (der Mensch) saw and loved / Was but a phantasm, unsubstantial, strange, / A vision never to be held and had / A spectral woman ne'er to be enjoyed". Ein dreifaches „How long?" schließt diesen Gedankengang. Wie lange werde ich noch wirken? Ein Tor der Vergessenheit — ein Bild aus der orientalischen Mythe — steht vor ihm: "That portal o'er whose flaming Arch is writ, / „All hope abandon ye who enter here!" (Dante). In diese Hölle des Schicksals (pit of doom) wollen die Menschen ihn werfen. Seinen Famulus fleht er an, ihm die Freiheit zu bringen. Doch er erkennt den Widerspruch zwischen Ruhm und Freiheit und sogar ein möglicher Sturz steht vor ihm auf: "The end? Sweet sprite, the end is what I fear —". Wie Goethes Faust, wie Balzacs Held in Peau de Chagrin, wie Wildes Dorian Gray möchte er ewig leben, ewig jung sein, "Why am I not immortal and a god?" oder: „I hate the bony touch". Wieder die Berührung mit Nietzsche: „Wenn es Götter gäbe, wie hielte ich es aus, kein Gott zu sein". Im Geiste sieht er sich schon in der Unterwelt eine Art Strafe erdulden, die wir aus der griechischen Göttersage kennen, „Ah God, to die, and into the dark gloom / Drag that throne with me, to the hollow laugh / Of the awakening Titan!" Diesseits und Jenseits verschmilzt in seinen wachen Träumen. Auf der gleichen Seite noch bringt Buchanan den Widerspruch, daß Napoleon nun den Tod herbeiwünscht: "Touch me this day". Aber nicht lange hält diese Regung an: "This must not be". Erst muß er ein Kind haben, nach dem er sich so sehnt, wenn er sich auch von der verlebten Josephine Beauharnais trennen muß: "I must be firm and from my bed divorce / The barren woman". Die Frage, wen er nun heiraten soll: "Thine, fruitful house of Hapsburg? Russia, thine?" will er erst zu Gunsten Rußlands lösen: "Unite the empires of the

East and West (Weltherrschaft)". Neue Lebenskraft fühlt er: "Fill, fill, my Famulus, the golden cup I thirst for". Nach dem Strömen der entgegengesetztesten und widersprechendsten Empfindungen weiß er, der Aktivist, der das Leben letzten Endes doch bejahen muß, daß er nichts zu fürchten braucht: "all the peril / Hath faded". Für Napoleon gilt jetzt nur noch der Schrei "Whither". Und er gibt die Antwort, was er erreichen will: "First of the Empire of the Golden Age". Mit den dunklen Zeilen: "Light of the Lotus and all mortal eyes, / Whose orbit nations like to heliotropes / Shall follow with lesser circle and sweet sound!" schließt der Dichter Napoleons Rede an sich selbst. Dieses letzte Bild hat er (siehe Notes 456) aus Proclus: "Discourse on Magic" — durch die lateinische Uebersetzung des Ficinius uns erhalten — entnommen. Der Chor führt das Bild weiter und beschwört die Freiheit wieder und wieder (= der ewige Schrei der Menschheit nach Freiheit) endlich zu dem „Titan Mensch" zu kommen. Napoleons Soldaten haben sie doch auch gesucht, denn: "All countries he (= Der Mensch) hath traversed, faithful ever, / Ever hoping, ever waiting" und als ewige Tragik: "never seeing". In rätselhaft-spöttischem Spiel der Chöre und Semi-Chöre z. B.:

A Voice.

Wither?

Second Voice.

O hither!

First Voice.

Whither.

vexiert die Freiheit. Der Wunsch: "Pause at last, and fall upon his bosom"! (his = des Menschen) schließt den ersten Teil.

Ein Choric Interlude, das den Titel The Titan trägt (= der Mensch), schiebt sich vor den zweiten Teil ein. Die Chöre singen von einem Berg, auf dem sie stehen und betrachten „was ist und noch sein wird". Als Vision wird der Titan Mensch sichtbar. Auf einer dunklen Ebene sehen sie aber noch eine andere, gekrönte Gestalt, diese ist schweigsam „weiß wie der Tod" und „sieht in die Augen des Titanen". Alles hält den Atem an und im Wechselgesang geben dann die Chöre an, daß die Zeit der Rache des Titanen gekommen ist. Die Augen des Titanen leuchten hell und mit trotzigem Lächeln steht der Gekrönte da, zu dessen Füßen eine Tigerin liegt. Napoleon ist gerichtet: "By the child yet unborn in the womb, / By the dead laid to sleep in the tomb". Dieses Kind, diese geheimnisvolle Geburt, ist der Titan in dessen

Namen (in the name of nations) eine Stimme den Richtspruch in zehn Strophen spricht. Am Anfang steht immer ernst und schwer: Because. Dann wird all das aufgezählt, was „seine Schuld" sei, auch der Papst kommt zu Wort und — last not least — die einseitige englische Auffassung von Napoleon. Das ist „The Doom of Destiny" aber „menschlich, allzu menschlich" gesprochen. Ob man überhaupt von einer „Schuld" Napoleons sprechen darf, ist fraglich, denn Napoleons Wirken als Schuld betrachten, wäre nichts anderes als wollte man — wie Mereschkowsky sagt — „einem Maler die Liebe zur Farbe, einem Musiker die Liebe zu den Tönen oder einem Bildhauer die Sehnsucht zum Marmor verargen". Mit den Worten: "Thou shalt not die, but wait and watch and waken" ist St. Helena angedeutet. Denn nach Waterloo suchte Napoleon den Tod und fand ihn nicht, obwohl vor und hinter ihm seine Soldaten und Generäle fielen. Dann erhebt sich die Insel selbst aus dem Ozean: "Here on this Isle amid a sea of sorrow / I cast thee down". Nun kommt ein triviales Lob des Bourbonen (Ludwig XVIII.), der Napoleons Sitz wieder eingenommen hat und ein "all shall forget thee!", welches das Interesse der Gegenwart und Zukunft Lügen straft, endet mit: "A shrill cry . . / A groan from afar". Dies bedeutet den Tod Napoleons. Nach diesen ein wenig mittelmäßigen Betrachtungen wird der Menschheit ein tieferer Rat gegeben: "O look not thither with thine eyes, / But lift them to the constant skies!" Noch ein letztes Mal erscheint Napoleon als Vision, er sitzt als wunderbar schöne Gestalt auf dem Eiland "with Death's divine eclipse" und silbern erscheint die Freiheit und spricht zu ihm: "They doom'd thee in my name, but see / I doom thee not. (Christliche Anschauung) / He finds me least who loves me best, / His Soul is an eternal quest". Ein Problem bleibt sogar von der Freiheit ungelöst: Napoleons „ewiges Forschen". Mit dem Ruf „Irene!" (griech.), der nocheinmal das Postulat endlichen Friedens aufstellt, schließt dieses kosmische Zwischenspiel.

Der zweite Teil: Napoleons Fall hat Napoleon III. als Hauptfigur. Andere wichtige Personen sind: An Officer of the Imperial Staff, A Roman Catholic Bishop, A Physician. Die Zeit: 1870 nach der Uebergabe von Sedan. Der Ort: Schloß Wilhelmshöhe in Cassel, wo Napoleon gefangengesetzt wurde. — Auf das Jena ist das Sedan Deutschlands gefolgt. Der Chor bestätigt das: "God doth avenge man's wrong". Er sieht nocheinmal Napoleon I. am "Sea of Life" (bereits erklärt im Prolog des Time) und ein andermal den "Man of Destiny". Nach einem Geisterchor erscheint in der Handlung des zweiten Teiles der

Geist Caesars und danach der Buonapartes, der zu seinem großen Vorbild sagt: "Greater than thou I fell. Die, Icarus, and give place. / Thou takest from my cold grave the glory and the grace"! In Wirklichkeit wußte Napoleon aber, daß sein Ruhm die Nachwelt überdauern würde; bis in die neueste Zeit herein ist der Name Napoleons auf vielen Lippen und in vielen Herzen. Buchanans Ansicht, die er im Chor mitteilt, hat die heutige Zeit wirklich überholt, denn um nur eines von vielem zu nennen, zierte das überlebensgröße Bild Napoleons die Rednertribüne des letzten Paneuropa-Kongresses (1928). — Es erscheinen noch die Geister von Orsini, Maximilian und Hortense (die Tochter Josephinens und Adoptivtochter Napoleons I.).

In diesem zweiten Teil, der den endgültigen Sturz des letzten Napoleoniden zeigt, spielt die römische Kirche in Gestalt des Bischofs wieder eine wichtige Rolle. Nach einem chorischen Zwischenspiel folgt der dritte Teil, dessen Hauptfigur Bismarck ist, mit dem Titel: The Teuton Against Paris. Bismarck tritt hier als Kanzler, Königlicher Kanzler und Kaiserlicher Kanzler, auf. Weitere Hauptpersonen sind: Kaiser Wilhelm I., Deutsche Heerführer, ein bonapartistischer Offizier und ein „Protestant Priest". Dieser Teil spielt im Winter 1871 im deutschen Lager vor Paris. Von Bismarck wird Napoleon I. öfters erwähnt. Ein Beispiel: "The Man of Elba were himself too weak to fill this thin and broken frame of France. It lacks a soul". Der Hegelsche Geist der deutschen Staatsauffassung, der zu einer Vergottung des Staates führte, bestimmt diesen Teil, in dem — wie in allen drei Teilen — das Verhältnis von Staat und Kirche stark berührt ist.

Den Epilog spricht — wie sie den Prolog gesprochen hat — die Zeit. Danteske Formen und Bilder sprechen wieder an: "O SPIRITS seated in your just degrees", / Greater and lesser, wiser and most wise" . . Die Zeit spricht davon, daß der Gipfelpunkt der Tragödie, welche die Geister betrachtet haben, der Ruhm Napoleons war und dann der notwendige Abfall kommen mußte. Dann tritt die Zeit ganz in gegenwärtiges Stadium (1871) ein: "In harvest storms, Germania brighteneth / Above the wild eyes of the wondering world". Ein „ist das das Ende?" läßt ein Ahnen des Weltkrieges vermuten, ja sogar als Gewißheit wird ein künftiger Krieg um Deutschland aufgefaßt: "for a Time we pause; / We shall continue our strange Tragedy / To-morrow and to-morrow". Die letzte Szene der letzten Tragödie wird ein "awful spectacle" sein, concluding the strange Drama of the Soul. Das ewige Ringen der Menschheit wird einmal enden mit dem letzten „einzig gerechten Krieg" wie ein moderner deut-

scher Dichter sagt. In chronologischer Folge wird nocheinmal das ganze Geschehen verfolgt und dann kommt der heftige Angriff gegen die römische Kirche, den Buchanan der „Zeit" in den Mund legt: "how by slow degrees / That lie of lies, the sandstone Church of Rome, / Was slowly decomposing with the wash / Of the great tide of years". Jetzt wird der Dichter aggressiver, während er im Drama selbst die Tatsachen an sich sprechen ließ. Abgesehen davon, daß er in dem Gespräch mit dem Kardinal z. B. den Papst oft als King Log ansprach. (King Log ist der Holzklotz, den Jupiter in der Fabel zum König der Frösche machte, und dieser wird oft als Typisierung von Trägheit gebraucht im Gegensatz zu King Stork, der die Tatkraft verkörpert.) Die zweite Lüge ist das neue Kaisertum Deutschlands, "that Caesarism" und "the Kaiser with the living Lie of Right Divine" auf seinen Lippen. Protestantisches Preußentum und römisches Papsttum sind hier also gleich scharf verurteilt. Gegen die preußische Mentalität wird zu Felde gezogen, gegen den engen Zusammenhalt von „Thron und Altar", gegen den Geist eines Hegel. Die sämtlichen Könige, alle „Dynasten", sind "God's unwilling servants". Nach dem Drama soll "the serious matter" folgen. — Mit dem Menschen wird nun scharf ins Gericht gegangen, der „sehr vergeßlich ist", aber „zungenfertig lernt" und immer wieder „dieselbe alte Lektion" versucht. Alles kehrt wieder: "The same set speeches, / the same blind despairs, / the same old scenes, / the same sick fear of quitting the poor stage". Die Erdenbühne bleibt sich gleich. „Es ist alles schon dagewesen". Das Kostüm der Zeit bedeutet nur für einen gewissen Zeitabschnitt eine „oberflächliche Aenderung". Auch die Zeit sehnt sich endlich, den schwarzen Vorhang fallen zu sehen und die irdische Musik verstummen zu hören bis "the great hand puts out the lights". Denn wenn Himmel und Erde eins sind (Golden Age), brauchen wir keine Erdenbühne mehr.

Im Epiludium (before the curtain) tritt Gott der Herr selbst auf — wie im Vorspiel zu Goethes Faust. Dem Kanzler folgen in dunkler Menge die Schauspieler und Gott fragt sie (Gott ist ganz menschlich personifiziert): "Now what are ye who hither come and kneel?" Der Kanzler antwortet: "The poor spent players of the Tragedy". Gott der Herr beordert nun die, welche die niedrigsten Rollen spielten, "made the sport of Kings", auf seine Seite (Luk. I, 52). Dann kommen die „Lauen" der Bibel, "wo spake a little speech and went, / And stalk'd upon the stage in rich attire". Sie müssen tiefer sitzen. Darauf fragt Gott: „Doch wo ist Luzifer?" Und der Kanzler, der nunmehr demas-

kiert vor ihn tritt, antwortet, nachdem ihn der Herr gelobt hat und überrascht ist, daß Luzifer drei Rollen spielte: Buonaparte sei sein Lieblingscharakter. Möglicherweise hat Buchanan auch an das Wort Fichtes gedacht: „Napoleon ist der Teufel in Menschengestalt". Daß Luzifer das Spiel der Tragödie „nach Gottes Willen vorbereitete", beweist wiederum unsere Ansicht, daß Gott das ganze Geschehen der Läuterung wegen zugelassen hat. Die Eigenartigkeit, daß die drei führenden Rollen von dem Teufel selbst gespielt werden, erklärt Luzifer mit seiner Vorliebe für die mächtigen Monologe und führenden Charaktere, die nur ihm gelungen wären und nicht den andern, denn die wären zu langsam im Studium gewesen und hätten vor allen Dingen Skrupel gehabt. Die Führer der Menschheit interessieren den Teufel — den Teufel Buchanans, den Dämon, (= das Dämonische; vgl. den Ausdruck Stefan Zweigs: „Der Kampf mit dem Dämon", wobei der Dämon als Personifikation des Erkennens der letzten Dinge aufgefaßt wird), den "evil Angel", der nur für Gott arbeitete. Das Erdengeschehen ist Gottes Wille. Der Chor singt von diesem, seinem letzten Willen. Die Ankunft von Gottes Königreich wird vom Teufel selbst ausgesprochen. In der letzten „Note" spricht der Dichter davon, daß er eine pantheistische Auffassung seines Dramas vermieden wissen will, denn die Menschen seien nicht die höchsten Wesen. Der Chor singt nun die Apotheose des ganzen Menschengeschlechtes. Die Seele soll sich erheben, der „Mai, das Ahnen neuen Gebärens" sei gekommen. Ein Chor der Toten singt, daß die Gestorbenen und Gefallenen in Gottes "own breast" liegen und alle für die endliche Lösung starben. Ein Chor der Bürger verherrlicht die Märtyrer für die Freiheit. Das Einssein der Menschen mit Gott bezeichnet am besten der Ausdruck "Shepherd Humanity".

Eine Epode im Epiludium schließt das ganze Drama ab. Die Apokalypse, das tausendjährige Reich der Offenbarung Johannis und das neue Jerusalem "a City fairer than / all ye plan" spricht aus ihr. Das "towering to yonder skies" soll die Verbundenheit der Menschen mit Gott im Gegensatz zu dem Getrenntsein durch die babylonischen Türme zeigen. Aus dem 22., dem letzten Kapitel der Offenbarung und damit der Bibel selbst ist die Stelle genommen: "In the fair City then / Shall walk white-robed men / Washed in the river of Peace". Damit sind eigenartigerweise sehr realistisch die Forderungen der Menschen nach ihren Rechten, nach Fortschritt und Emanzipation verbunden. "Woman with man shal meet / Freely in mart and street / At the great council-board / Woman with man shall sit". Nach ätherischen Träumen: "Hunger and Thirst and Sin / Shall never

pass therin“ kommt Buchanan wieder zu realistischen Bildern: “Corn shall wave yellow“ oder „Yet shall the Magdalen / Walk with the citizen“. Die Besten und Weisesten und Reinsten bereiten schon von jeher diese “City fair“. Der einzige Herrscher dieser Stadt soll Gott der Herr sein. Die Epode und damit das ganze Drama beenden die herrlichen Zeilen: “Perfect and sweet and bright / Lord of the City of Light, / Last of the fruits of Earth, first / Of the fruits of Heaven“. Das ganze Postludium erschöpft sich in der zweiten Bitte des Vaterunsers, durch alle Zeilen dieses Endspiels klingt das “Adveniat regnum tuum“. Die Gedanken Luthers über diese heißeste Bitte der Menschheit erklären den Willen Buchanans weiterhin: „Gottes Reich kommt wohl ohne unser Gebet von ihm selbst, aber wir bitten in diesem Gebet, daß er auch zu uns komme . . daß wir seinem heiligen Wort durch seine Gnade glauben und göttlich leben, hie zeitlich und dort ewiglich“.

Hier müssen wir davon absehen, die Form des Dramas eingehend zu untersuchen, denn eine derartige Analyse würde sich auf Buchanans ganzes Schaffen — vor allem auf seine Gedichte — erweitern. Die meisten seiner metrischen Kombinationen sind neu für die englische Poesie und abgelehnt sind sie nicht worden. (Im Gegensatz zu Hardy, der in der Beurteilung seiner Verse so manchen Gegner gefunden hat.) In der “Note for the Adept“ haben wir ausdrücklich davon gehört, und wenn der Dichter einmal ein Versmaß angewandt hat, das in der Literatur schon bekannt ist — wie z. B. eines von Shelley — so hat er es angegeben. Die Eigenart seines episch-lyrischen Dramas betont er ja selbst, und diese Eigenart hat auch zum Teil auf Hardy eingewirkt. Ein Bühnendrama wollte Buchanan von vornherein nicht schreiben, obwohl er sich auf die griechischen Dramatiker beruft. Die lyrischen Bestandteile des Chores umgeben keine echten Drama-Szenen, sondern nur philosophisch durchgedachte Gespräche und Monologe, die in eben seiner “realistisch-mystischen“ Art geformt sind. Was geschieht, ist wohl dramatisch notwendig, aber nur für einen studierenden Leser, nicht für einen Zuschauer vor einer Bühne. Wohl sind seine Gestalten nicht nur Typen, aber in der Hauptsache sind sie Ideenträger. Keine Handlung ist unmotiviert, aber es ist nicht sie, sondern ihre Ideen sind dramatisch umwoben. Dramatisch bedeutsam ist, daß für Buchanan die Charaktere wichtig sind. Die Aussagen seiner handelnden Personen sind wenig oder fast gar nicht an die Einzelheiten geschichtlicher Ueberlieferung gebunden. In der Hauptsache schildert die “chorische Trilogie“ neben den drei Hauptheldn (Napoleon I., Napoleon III. und Bismarck) den Kampf zwischen Teut und

Celt. Das Napoleonproblem verschmilzt hier mit den Problemen der Philosophie, die der Krieg zur Diskussion stellt und hat in diesen eine Lösung gefunden. Die Gestalt Napoleons ist aber umso problematischer geworden, weil sie in einem Gesichtswinkel gesehen ist, den andere beliebig erweitern und verengern können.

Hardy.

Thomas Hardy (1840—1912) hat in seinem Alterswerk "The Dynasts" die Vorliebe Buchanans für Riesendichtungen geteilt. Mit seinem philosophischen Geschichtsdrama ist eine dramatische Dichtung von Charles Montague Doughty verwandt. Dessen umfangreiches Epos "Dawn in Britain", und noch viel mehr sein fünfaktiges Drama "The Cliffs" ist hier zu nennen. — Das Napoleondrama "The Dynasts", das drei Teile, 19 Akte und 130 Szenen auf nahezu 525 Seiten (Buchanans „The Drama of Kings" hat 471 Seiten) umschließt, ist von Hardy 1879 skizziert worden. Doch schon weit früher hatte der Dichter die Absicht, die napoleonische Zeit zu gestalten. In seiner „Preface", in der er die napoleonische Epoche ganz als Engländer sieht („Great historical Calamity" oder "Clash of Peoples"), sagt Hardy, daß ihn die Landschaft seiner Heimat Wessex, in der König Georg III. während des Krieges mit Napoleon seine Sommerresidenz hatte, und der Geburtsort (Portisham in Wessex) von Nelsons Flaggenoffizier bei Trafalgar (der gleich ihm Hardy hieß), zum ersten Mal angeregt hätten. Das erste Ergebnis dieser Anregung war der "Trumpet Major" (1880), ein Roman, in dem jedoch das Historische nur den Rahmen zu einer Liebesgeschichte bildet. „Schon hier", teilt Hardy mit, „befand ich mich in der quälenden Lage nur den Rand dieser ungeheueren internationalen Tragödie berührt zu haben". Und in weiten Intervallen rückte Napoleon und seine Zeit — trotzdem Hardy in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts seine größten Romane schrieb — ganz in den Vordergrund seines Schaffens.

Im Jahre 1903 erschien der erste Teil der "Dynasts", obwohl damals schon das ganze Werk im Konzept vorlag und wurde 1904 wieder gedruckt. Der zweite Teil erschien 1906

(reprinted 1909), der dritte im Jahre 1908 (repr. 1910, 1920). Die erste vollständige Ausgabe konnte 1910 erscheinen, die wiederholt bis 1926 neugedruckt wurde.

Während in Buchanans Werk eine sehr weit und sehr individuell gefaßte christliche und puritanische Anschauung dominiert, beherrscht Hardys Drama der Geist des Fatalismus und Determinismus, ja ein Atheismus, der aber so ernst und ehrlich ist wie der religiöse Glaube anderer.

Die Last des Wortes Tennysons „Es ist schwer an Gott zu glauben, aber noch schwerer, nicht an ihn zu glauben" und die des Wortes von Goethe: „Was ist mir lieber, ein Wahn, der mich beglückt, oder die Wahrheit, die mich schier erdrückt?" hat Thomas Hardy auf sich genommen. Es ist nicht so, daß er nicht an Gott glauben *will*, sondern so, daß er nicht an ihn glauben *kann*.

Die Schilderung des Inhalts der Dynasten kann, so wenig wie die des „Dramas der Könige", ja sogar noch weniger, ganz vollständig sein. Aber die wesentlichen Züge sind trotzdem gut darzustellen. — Im Gegensatz zu Buchanan, der in einigen Gesprächen und Monologen Napoleons Charakterbild enthüllt, hat hier Hardy fast alle Personen, die er in seinen Quellen fand (wie Shakespeare) und darüber hinaus die ganze napoleonische Zeit von 1805—1815 in geordneter chronologischer Folge in sein Epic-Drama gebracht. Er hat ein gewaltiges, umfassendes Mosaikgemälde und Buchanan einige willkürlich gemalte Bilder aus Napoleons Leben geschaffen. Das Vor- und Nachspiel ist beiden eigen, ebenso die Chöre, die zum Teil spiritualisiert sind. Das Spiel der Chöre und Geister, das bei Hardy viel ausgeprägter in die Handlung eingewirkt ist, lassen wir vorerst beiseite, um nur den Inhalt des historischen Spiels wiederzugeben. — Das Drama ist, wie das Buchanans, nicht für die Bühne, sondern nur für eine „geistige Aufführung" (mental performance) bestimmt, was der Dichter auch in der Vorrede sagt. Der Schauplatz der Handlung wechselt fortwährend.

Im *ersten Teil* wird nicht auf Napoleon als Zentralfigur hingewiesen, sondern der Hauptspieler dieses und der beiden andern Teile ist *England*, das der Korse zu erobern plant. „Das korsische Unglück" will über das Inselreich hereinbrechen und wir sehen in der ersten Szene, die Hardy gestaltet, einen Höhenweg in Wessex. (Zeit: März 1805). Napoleon und sein Name taucht als Boney (wie ihn ganz England nannte) in einem Soldatenlied auf und in einem Brief des Kaisers an den englischen König, über den Passanten aus Bristol diskutieren. Passanten und

Soldaten führen, wie bei Grabbe, ein. Die berechtigte Erregtheit Englands wird kurz dadurch angedeutet, daß Napoleon seine nächsten Depeschen von London selbst aus abschicken will. Bereits die zweite Szene wechselt nach Paris in das Innenministerium über, wo Decrès (Napoleons Marineminister) einen Brief Napoleons, der den Schlachtenplan entwirft, liest. Die genialen strategischen Finten des größten Gegners, den England nach Caesar gehabt hat, verstärken die drohende Stimmung. England sehen wir nun im dritten Akt wieder und eine Szene aus dem "House of Commons" in dem Pitt seine bekannte "Additional Force Bill" gegen die Opposition (Sheridan) verteidigt. Vollständig undramatisch, nicht in lebendiger Gegenrede, sondern in dem langweiligen Text des Parlamentsberichtes, der nur metrisch umgeformt ist, stehen der Tatsachenmensch Pitt und die Pessimisten Sheridan und Fox vor uns.

Dann werden wir in das Haus einer Dame von Rang geführt und die Londoner Gesellschaft und deren Aerger über die hinweggefegten Dynastien beleben die Situation.

Ein "Dumb Show" — auf diese Form kommen wir im allgemeinen noch zu sprechen — zeigt Boulogne und die Vorbereitungen, die vom französischen Marineministerium, das uns aus der zweiten Szene bekannt ist, getroffen werden. Eine sechste Szene schließt den ersten Akt, der klar und meist lebendig wirkt, ab. Sie bringt die Krönung Napoleons zum König von Italien in der Kathedrale von Mailand. Glanz und Pracht erstrahlt in farbigen Bemerkungen des Dichters zu dieser Szene, und nach Josephine und Hortense tritt der Kaiser selbst auf. Napoleon (der das Sakrament des Abendmahles zurückgewiesen hat) ist zur sakramentalen Handlung der Krönung bereit. Ein Erzbischof bittet den Himmel um Segen und Napoleons erste Worte sind in prägnantem Englisch nach dem bekannten Satz geformt, mit dem er sich die eiserne Krone der Lombardei auf das Haupt setzte: "This God has given it to me. So be it. / Let any who shall touch it now beware!" Das „Gott hat sie mir gegeben. / Wehe dem, der sie berührt!" ist in der italienischen Fassung als: "Il cielo mi la diede, / Guai a chi la toccherà" und in der französischen Fassung als: "Dieu me l' a donnée. / Gare à qui la touche!" erhalten.

Der zweite Akt führt über Gibraltar, wo Nelson, der Sieger von Abukir (1798) klug Napoleon entgegenarbeitet, nach Ferrol, wo sich die französische und spanische Flotte vereint hat und Villeneuve (der Admiral Napoleons) das kommende Unglück voraussieht, und nichts dagegen unternimmt. In der dritten Szene wartet Napoleon auf Villeneuve, der aber seine Pläne zu

vereiteln scheint[1]). Die Folge dieser Szenen umreißt das Wirken der gegnerischen Kriegsflotten und der Auftritt Decrès-Napoleon ist dramatisch nicht unwirksam. Neue Pantomimen und zwei Szenen in Wessex zeigen die Angst vor einer etwaigen Invasion, die eine falsche Nachricht heraufbeschworen hat und humorvoll schließt diese (fünfte) Szene den zweiten Akt: "If Boney's come, 'tis best to be away, / and if he's not, why, we've a holiday". Der folgende Akt, der aus nur drei Szenen besteht, zeigt Napoleons Fiebern, sein Vorhaben gegen England auszuführen, und das Scheitern, trotz seiner genialen Pläne. Napoleon (zu Decrès) "to help a friend (= Villeneuve) / you foul a country's fame" und: "a plan well judged, well charted, / well upreared, to end in nothing". Doch Napoleon ist nicht entmutigt und sieht davon ab England von Boulogne aus anzugreifen. Er rüstet zum Kampf gegen die Mächte des Kontinents, weil er weiß, daß England nicht auf seiner Insel, sondern durch ein vereinigtes Europa und in Indien zu Fall gebracht werden kann. Nach einer South-Wessex-Szene, in der König Georg Pitt empfängt, gestaltet im 4. Akt eine rein pantomimische Szene die Schlacht bei Ulm. Die 3. Szene ist wieder in Dialogform gehalten und unsere Annahme, daß nicht Frankreich, sondern Napoleon der Gegner des maritimen Englands und der Kontinental-Staaten ist, spricht der österreichische General Mack aus: "this vulgar foe, who is not France". Der Dialog und die Pantomime herrschen vor. Ein Monolog ist selten. — In der fünften Szene liefern Mack und sein Heer nach der erfolgten Kapitulation von Ulm die Waffen aus. Damit ist aber Napoleon nicht zufrieden, sein Hauptfeind bleibt weiterhin England: "The English only are my enemies, ships, colonies, / and commerce I desire". Den Eindruck der Niederlage Macks in Ulm beschreibt die sechste Szene. Man will es kaum glauben und mit den stolzen Söhnen Albions zittert die ganze Welt vor einem neuen Schlag Napoleons. Nicht eine erneute Niederlage, sondern den mit dem Leben Nelsons teuer erkauften Sieg von Trafalgar bringt der fünfte Akt. Die ersten Szenen zeigen — einmal auf Villeneuves "Bucentaure" und einmal auf Nelsons "Victory" den wechselnden Erfolg des Kampfes. Das berühmte „England expects every man will do his duty" Nelsons wird signalisiert und alle Phasen des für England so wichtigen Ringens werden aufgezeigt. Nelsons Verwundung und Tod — Nelson hört von dem Sieg noch in seiner letzten Stunde und hilft ihn sogar noch durch seine letzten Befehle vervoll-

1) Napoleons Unglück wurde oft durch Generale und Admirale — zuletzt bei Waterloo durch Grouchy — bedingt.

ständigen — erfahren wir in der vierten Szene. Nach diesen Ereignissen, die Englands Herrschaft zur See unbestritten ließen, wird in der Londoner Guildhall (5. Szene) der Sieg gefeiert und ein kindliches Gespräch bringt eine heitere Situation, die aber (so echt Hardy!) durch den Selbstmord Villeneuves in der sechsten Szene sofort wieder zerstört wird. Ein Monolog Villeneuves leitet seinen Selbstmord in einem Gasthaus zu Rennes ein:" Ungrateful master, generous foes; Farewell!" Die letzte Szene dieses Aktes stellt ein Gespräch zweier Bootsleute über Nelson dar und mit einem Lied (The night of Trafalgar), das den Sieg noch einmal hervorhebt, endet der fünfte Akt. Ein sechster Akt, der sich hauptsächlich mit der Schlacht bei Austerlitz beschäftigt, bildet den Schluß des ersten Teiles des Dramas. Napoleon diktiert eine seiner berühmten Proklamationen: "Ships can be wrecked by land", die selbst Carlyle einmal rühmend genannt hat (On Heroes, Heroworship and the Heroic in History): "Napoleon has words in him which are like Austerlitz-battles". Die französische und russische Stellung wird wechselseitig sichtbar, der Waffenstillstand wird nach der Schlacht geschlossen und Hardy bringt die Handlung geschickt vorwärts, indem er dem Pitt in einer Gemäldegalerie durch einen Boten die Nachricht von Austerlitz bringen läßt, worauf dieser seelisch und körperlich erkrankt und man in Paris den Sieg Napoleons feiert. Pitts Sterben: "How I leave my country!" ist der Inhalt der Schlußzene.

Der zweite Teil umrahmt das Geschehen von 1806—1812 und ist noch wesentlich umfangreicher als der erste. Auch die Anzahl der handelnden Personen hat sich erhöht.

Im ersten Akt wird zunächst geschildert wie Fox, der Nachfolger Pitts, die isolierte diplomatische Lage Englands ändern will. Ein Plan zur Ermordung Napoleons wird von Fox abgelehnt. — Die weiteren Szenen schildern den preußischen Krieg, Königin Luise in den Straßen Berlins, den vernichtenden Schlag von Jena und Auerstädt und den Eindruck der Niederlage in Berlin. Der Plan der Kontinentalsperre wird im Berliner Dekret zum Gesetz (6. Szene). Die siebente Szene bringt die Begegnung Napoleons mit Alexander am Niemen, die Koalition der beiden und dann sehen wir in der 8. Szene die Zusammenkunft Luisens mit Buonaparte — eine Szene, deren dramatische Wirksamkeit durch den Stoff allein schon bedingt ist.

Der zweite Akt bringt uns nach Spanien, wo der erneute Zweikampf Napoleons mit England ausgetragen wird. In bunter Folge nehmen wir an den Schlachten in den Pyrenäen teil; wir beobachten den Verfall der Bourbonen im Palast Godoys des

„Friedensfürsten“ zu Aranjuez bei Madrid. Das Liebesgetändel Godoys mit Maria Louisa von Spanien, das die Unruhen im Lande stören, wird in einer guten Szene geschildert. In London erfahren wir die Abdankung des spanischen Königspaares. Dann hören wir von dem Arbeiten des englisches Goldes überall in Europa. Das Verlotterte und die Verkommenheit auch des englischen Hofes geben Napoleon leichtes Spiel: Don Diego: “ .. You are not saints in England more than we are in Spain!“ Bagot: “We are not. Only you sin with naked faces, and we with masks on ..“ In der vierten Szene reitet Josef Buonaparte durch die stumme Menge in Madrid ein (Dumb Show). Darauf sehen wir auf offener See englische Truppen für Spanien. Und in der sechsten Szene, die uns nach St. Cloud in das Boudoir Josephinens führt (Sommer 1908), hören wir wieder Napoleon, der nach dem Abenteuer mit der Gräfin Walewska weiß, daß Josephine an der Kinderlosigkeit schuld ist. Das Abstoßen alles für ihn Unwesentlichen, sein Erkennen wahrer Werte hat Hardy gut gestaltet. Nach der Andeutung einer eventuellen Scheidung vervollständigt eine letzte Schlachtszene in Spanien das Bunt dieses Aktes. Zwischendurch erfahren wir noch von dem Vorsprechen spanischer Vaterlandsfreunde in privaten Londoner Kreisen und von der ungnädigen Audienz bei dem Prince of Wales.

Auf spanischem Boden stehen wir noch im dritten Akt, dessen erste und sehr realistische Szene den Rückzug der englischen Armeen zeigt. Deserteure und zerstreute Soldaten beleben die zweite Szene, in der auch Napoleon wieder sichtbar wird, um Vorbereitungen zu treffen nach Frankreich zurückzukehren. Ungeheuer breit schildert dann Hardy die letzten Kämpfe vor Coruna. Eine Leichenprozession zeigt die Beerdigung John Moores, des gefallenen Führers des englischen Heeres. Die fünfte Szene spielt schon wieder in einem Wiener Café und oberflächliches Wirtshausgeschwätz wird von der ersten Szene des vierten Aktes abgelöst. Hier sehen wir die Flucht Maria-Luisens, der späteren Gattin Napoleons, mit der Kaiserin, die nur 4 Jahre älter als sie ist, auf einer Landstraße vor Wien. Das “Life's little ironies“ Thomas Hardys zeigt so recht das Geplapper der jungen Marie-Luise, die Napoleon den Tod prophezeit und später seine Gattin wird. Nun sind wir Zeugen der Schlacht auf der Insel Lobau vor Wagram. Nach dem Schlachtfeld von Wagram kommt das bei Talavera am Tago in Sicht. Wieder schlägt England Napoleon, dieses Mal durch Wellington. In die pompöse Geburtstagsfeier des kronprinzlichen Hanswurstes dringt die Botschaft von dem Sieg und dieser wird orgiastisch von den dort

versammelten „Besten des Landes“ gefeiert. Als krassen Gegensatz dazu bringt die achte und letzte Szene dieses Aktes eine Parade der an der Scheldemündung liegenden und dort zugrundegehenden skeletthaften englischen Soldaten. Im fünften Akt ist von Napoleons entscheidendem Schritt der Trennung von Josephine und der Wiedervermählung mit der österreichischen Prinzessin Marie-Luise die Rede. Die erste Szene bringt uns in ein Ballhaus zu Paris, in dem Napoleon stumm die Maskerade betrachtet und sich dann mit Frau von Metternich unterhält, wobei das Thema auf Marie-Luise und auf die Heirat kommt. Die zweite Szene führt zur Scheidung. Ein langes, intimes Gespräch Napoleon-Josephine wechselt über ein witziges Dienergespräch zur dritten Szene, die in der Hofburg zu Wien spielt. Dort sprechen Fürst Metternich und Kaiser Franz über das künftige Schicksal Marie-Luisens, die selbst auch auftritt. Das Anerbieten Napoleons wird — trotz der Erfahrung, die Oesterreich mit Marie Antoinette gemacht hat — angenommen. Die Aufnahme in der englischen Oeffentlichkeit zeigt eine Clubszene in London: Third Member: . . . “and shake hands all round“. Second Member: „Shake heads seems most natural in the case. O House of Hapsburg, how hast thou fallen“. Eine Pantomime zeigt uns einen Hochzeitszug: Luise reist nach Frankreich, wo sie Napoleon (Szene VI) in Courcelles in strömendem Regen mit Murat unter einem Kirchenportal erwartet. Die Einwohner von Soissons hat er enttäuscht und verspottet sie noch, daß sie um die Empfangsfeier kommen, als Luise eintrifft, die er freudig und liebevoll als seine Gattin empfängt. Nach einer Szene in Petersburg, wo die Kaiserin-Mutter mit dem Zaren die bevorstehende Heirat mißbilligend bespricht — da Napoleon nicht in das russische Herrscherhaus eingeheiratet hat — folgt in der letzten Szene dieses Aktes die Hochzeitsprozession in den Galerien des Louvre zu Paris. Napoleon ist glücklich, doch sein Gesicht verfinstert sich bald, als er das Fehlen einiger Kardinäle bemerkt. Der Schlußakt des zweiten Teiles spielt zunächst wieder in Spanien. Die englischen Wälle von Torres Védras zeigt ein Dumb Show und in der zweiten Szene, die sich außerhalb der englischen Linien entwickelt, werden wir Zeugen des erbitterten Angriffs, den Masséna gegen das Hindernis führt. Unterbrochen werden die hartnäckigen Kämpfe der Engländer und Franzosen auf fremdem Boden von einer Szene, die uns Marie-Luise — in den Tuilerien — der Geburt eines Kindes entgegenhoffend zeigt. In einem Vorzimmer sieht alles eine glückliche Geburt voraus, aber Napoleons edlen Geist zeigt sein: “save the mother, pray!“ Und als Dubois ruft: “Sire, both are saved!“ ist Napoleons

Freude groß. Sie wird nur wenig getrübt durch das Gedenken an die aventure mit der armen Maria Walewska, die jetzt allein mit seinem und ihrem Söhnchen ist. Doch der legitime Erbe macht ihn so froh und glücklich, daß er nichts von der Schlacht die in Spanien erneut bei Albuera tobt (Szene IV), wissen will.

Die letzten drei Szenen bringen uns nach England. Georg III. wird in Windsor Castle als ein Irrer gezeigt, der seinen Aerzten und Wärtern so manche gesunde Wahrheit sagt. In Carlton House sehen wir wieder das Fiasko der Monogamie am englischen Hof, die traurige Rolle der Princess of Wales wird erkenntlich und der läppische Prinzregent wieder scharf charakterisiert.

Die eigentliche Tragödie Napoleons enthüllt der dritte Teil. Die Liste der "speakers" und stummen Personen ist in diesem Teil am längsten geworden und auch die Seitenzahl der Teile hat sich vergrößert. (1. Teil: 140 Seiten, 2. Teil: 185 Seiten, 3. Teil: 203 Seiten) — Wieder sehen wir Napoleon am Ufer des Niemen, die „große Armee" aber mit ihm. Die Freundschaft mit dem Zaren ist zu Ende und der Feldzug gegen Rußland (1812) beginnt. Dazwischen kommen zwei Szenen, die die Schlacht von Salamanca schildern. Siebzig Meilen westlich von Moskau entbrennt die Schlacht von Borodino (4. Szene des ersten Aktes). Napoleon erkämpft einen Pyrrhussieg und rückt weiter gegen Moskau vor. Die sechste Szene zeigt das Veröden Moskaus: alles zieht fort und jeder nimmt so viel wie möglich von seiner Habe mit. In der siebenten Szene steht Napoleon mit seinem Stab bereits vor der Stadt und in der achten finden wir Napoleon mit seinen Generalen, die ihn beschwören die brennende Stadt zu verlassen, im Kreml wieder. Nun hat die Garde des großen Kaisers jede europäische Hauptstadt — mit Ausnahme von London — gesehen. Die neunte Szene führt uns in den russischen Winter. Napoleon befindet sich auf der Straße von Smolensk nach Litauen, das schweigende Eis, die zerlumpte Soldateska, das Delirium von Hunger und Kälte erleben wir in grausigen Bildern und Dialogen. Den historischen Uebergang über die Beresina schildert die 10. Szene und die darauffolgende legt die grauenvollen Einzelheiten des Elends der Ueberlebenden bloß. Schaurig klingt der Gesang der wahnsinnigen Soldaten, die Wegfahrt des Kaisers verstärkt noch die Not; der Winter wird immer stärker. — Die Ankunft des zerrütteten Napoleon in den Tuilerien (12. Szene) bringt den Schluß der ersten Aktes. Napoleon will — so sagt er im Boudoir der Marie-Luise — die Kuppel des Invaliden-Domes vergolden lassen, damit das Volk in den Cafés Moskau vergißt.

Wesentlich kürzer ist der zweite Akt, der schon wieder nach Spanien übergreift, wo Wellington den Sieg von Vitoria (Juni 1813) erficht. Eine Szene im Husarenbivouak geht voraus. Joseph Bonaparte bestätigt den Sieg des Gegners. Hübsch und heiter gegeben sind die Szenen, in denen französische Offiziersfrauen gefangen werden und auch die der Plünderung Vitorias wird durch drollige Auftritte verschönt. Die Schlußszene feiert wiederum den Sieg in den Vaux Hall Gardens zu London. Die Feier selbst wird durch das Gespräch fremder Diplomaten und Attachés mitgeteilt.

Die Völkerschlacht von Leipzig bildet den Inhalt des dritten Aktes. Hier macht Hardy gleich einen größeren historischen Sprung und läßt die vorausgehenden großen Schlachten von Groß-Görschen und Bautzen aus. Die erste Szene geht im Quartier Napoleons im Vorort Reudnitz vor sich, die zweite bringt uns in die Stadt und auf das Schlachtfeld. Marmont und Blücher tauchen auf und als die Glocken Leipzigs neun Uhr läuten, beginnt die Schlacht. Vom Turm der Pleißenburg aus erleben wir den Kampf, der mit dazu beigetragen hat das Schicksal Europas, ja vielleicht das der Welt, zu gestalten. Ein Gespräch dreier Leipziger Bürger leitet über ins französische Lager, zuerst zur historischen Thonberger Windmühle und dann zum Ranstädter Tor. Napoleon glaubte nicht, daß die Uebermacht so groß werde und ein zweites Bürgergespräch gibt uns davon Kunde,. daß nachdem Lindenaus Brücke gesprengt worden war, Napoleon das Weichbild der Stadt verlassen hat. Die letzte Szene spielt wieder in Spanien. Wellington empfängt die Nachricht von der Niederlage Napoleons zu Leipzig von den französischen Offizieren, die er gefangengenommen hat.

Der folgende Akt (8 Szenen) bringt in Dumb Show den Uebergang der Alliierten über den Oberrhein. In den Tuilerien nimmt Napoleon Abschied von der Kaiserin und empfiehlt sie und sein Kind der Obhut der Garde. Auch die weitere Szene spielt in den Gemächern der Kaiserin und der König von Rom, Napoleons Söhnchen, spricht hier davon, daß er nicht fliehen will, obwohl ein Preußenregiment sich der Stadt nähert. In Fontainebleau dankt inzwischen Napoleon ab, was dramatisch so wirksam ist wie sein mißglückter Selbstmordversuch. In Paris ist der Umschwung eingetreten und die Trikolore wird durch die weißen bourbonischen Lilien ersetzt, was eine kurze Szene, die noch die Verbrüderung der bisherigen englischen und französischen Gegner in Bayonne bringt, schildert. Ein Hochweg bei Avignon bringt einen Ausschnitt aus der Reise Buonapartes nach Elba. Die Anteilnahme des Volkes ist sehr verschieden: Unmut,

Mitleid, Spott und Trauer. Inzwischen stirbt in Malmaison (7. Szene) Josephine Beauharnais, die noch in den letzten Atemzügen nur von dem Kaiser spricht. Dann führt uns die abschließende Szene in das Opernhaus nach London, wo sich neben dem Prinzregenten noch Alexander und der König von Preußen zusammengefunden haben. Nach dem „God save the King" beginnt die Festvorstellung und im Gespräch bildet natürlich Napoleon das Hauptthema. Immer wieder ist Napoleon nicht gerade Zentralfigur, wohl aber Zentralstoff. Großartig hat Hardy die Durchschnittsmenschen, die zufällig Könige und Kaiser ihrer Länder sind, ironisiert, wenn er sie sich streiten läßt wer das Verdienst am Niederwerfen Napoleons habe. Im grellen Kontrast steht wieder die blödsinnige Rolle des Prinzregenten und die seiner sympathischen — aber von ihm verleugneten — Gemahlin.

Die nochmalige Herrschaft Napoleons, die „Hundert Tage" leitet der fünfte Akt ein. Eine Pantomime führt uns zuerst nach Elba selbst und zeigt uns dann Napoleon an Deck. Ein Geisterchor verspottet den Wiener Kongreß, dessen glänzende Versammlung wir in der zweiten Szene im kaiserlichen Palast erblicken. Marie-Luise flirtet mit dem Grafen Neippberg und auch sie ist sehr bestürzt, als die Nachricht von der Landung Napoleons in Frankreich und dem ersten Ueberlaufen der bourbonischen Truppen wie eine Bombe in das Fest hereinplatzt.

In der dritten Szene sehen wir den Kaiser nach der erfolgreichen Landung in Cannes bei Grenoble wieder. Nochmals wechseln die Farben der Fahnen. In Schönbrunn treffen wir wieder mit Marie-Luise, Neippberg, Franz von Oesterreich und Metternich zusammen. Die Acht wird über Napoleon „den Störer des Weltfriedens" ausgesprochen (13. März 1815). Der Flirt Luisens hat sich bis zur Untreue gesteigert und sie will — trotz des inständigen Bittens Napoleons — nicht zurückkehren zu ihrem Gatten. Nach einer Abstimmung im englischen Unterhaus beendet diesen Akt eine Wessex-Szene in der eine Strohpuppe, die Napoleon darstellen soll, verbrannt wird. Das Lied einer Frau schließt die humorvolle ländlich-sittliche Szene.

Der vorletzte Akt der Dynasten behandelt Napoleons vollständigen Untergang, den die beiden vorausgehenden Akte schon angedeutet haben. Eine Pantomime bringt uns nach Belgien. Napoleon liest verächtlich seine Aechtung. Die berühmte historische Ballhausszene in Brüssel führt die englischen Oberbefehlshaber mit ihren Ladies nebst einigen Preußen vor Augen. Wellington und sein preußischer Berater Müffling stehen im Vordergrund. Dann treffen wir Napoleon im Quartier von Charleroi wo er Neys erkalteten Wagemut tadelt. In dieser guten Szene

erfahren wir auch, daß die Kaiserin keine Verbindung mehr mit Napoleon will. Die nächsten Szenen entwickeln noch in den preußischen und englischen Hauptquartieren die Schlacht, die nach Ligny und Quatre-Bras im 7. und letzten Akt entrollt wird. Eine „Sternstunde der Menschheit" schlägt in Waterloo. Ungemein realistisch und anschaulich ist die 5. Szene "The Women's Camp near Mont Saint Jean" gegeben. In den folgenden Akten kommt es bis zu dem tragischen Augenblick, in dem Napoleon und Wellington keine Verstärkungen mehr haben. Noch scheint Napoleon zu siegen: "Their centre breaks / Vive l'empereur", aber die Preußen bringen unter Blücher die Entscheidung, trotzdem Napoleon die alte Garde, "qui meurt, mais ne se rend pas" (Cambronne) eingesetzt hat. Die letzten Worte, die Napoleon spricht: "Great men are meteors that consume themselves to light the earth. (Wörtlich sagte Napoleon: „Genies sind Meteore, bestimmt zu verbrennen, um ihr Jahrhundert zu erleuchten" (Masson. Man. 567). This is my burnt-out hour . . she (=England) whose tough, enisled, self-centred, kindless craft has tracked me, springed me, thumbed me by the throat, and made herself the means of mangling me!" gestalten das Finale des rein historischen Inhalts der "Dynasts".

Oft liefert Hardy statt der dramatischen Handlung auch in den Dialogen nur Bilderreihen. Was aber die Lesbarkeit — und ganz modern gesehen — auch die Aufführbarkeit des Dramas möglich macht, sind die "Dumb shows", die großartig angelegten Pantomimen, die sowohl im Aufbau, als auch in der Angabe des Tempos eine durchaus nicht untergeordnete Rolle spielen. Am besten zu vergleichen sind diese Pantomimen mit dem stummen Film. Und moderne Bühnen, wie die Piskatorbühne, bringen auch neben der dramatischen Handlung zahlreiche Filmeinlagen, die das wiedergeben, was rein bühnentechnisch unmöglich zu spielen wäre, oder was die Handlung beschleunigt und — trotz der Flächenwirkung — plastischer gestaltet. Die Szenen und Aktschlüsse fallen besonders in das Auge. Hier rollt nicht ein pompöser Vorhang feierlich herab, sondern der Dichter arbeitet den Schluß stets ganz optisch aus. Entweder verdunkelt sich die Szene, oder Wolkenschleier, Nebel- oder Regenwände verschließen die Sicht um sich dann wieder zu öffnen, zu klären oder zu erheben. Dadurch wird die ganze Handlung sehr realistisch verwoben. — Auch den häufigen Wechsel der Szenerie — bald Spanien, dann Wessex oder Berlin, dann Paris, London, Madrid, bald eine Lager- oder Gefechtsszene, bald eine Nachtsitzung im Parlament oder eine Liebesszene in den Tuilerien oder im Innern eines Wagens — könnte

man nur fotografisch darstellen. Dazu kommt noch — ganz wie im Film Großaufnahme oder Diminutivaufnahme — der beständige Wechsel der Perspektive. Um eine möglichst umfassende Wirkung zu erzielen nimmt Hardy die Verkleinerungslinse. Menschen werden zu Ameisen, Insekten, Armeen zu kriechenden Raupen, Flotten zu auf einem Tümpel schaukelnden Entenfedern. Es tauchen im Hintergrund Schiffe auf, die je näher sie kommen umso größer und wirklicher werden; genau so geschieht es mit Menschen, Pferden und Wagen, die beim Näherrücken erst Normalgestalt annehmen. Schon das erste Dumb Show in der Fore-Scene trägt diesen filmischen Charakter; man vergleiche folgende Stelle: "The nether sky opens, and Europe is disclosed as a prone and emaciated figure, the Alps shaping like a backbone, and the branching mountain-chains like ribs, the peninsular plateau of Spain forming a head. Broad and lengthy lowlands stretch from the north of France across Russia like a grey-green garment hemmed by the Ural mountains and the glistening Arctic Ocean (6)". Der optisch-kinematographische Eindruck verstärkt sich noch: "The point of view sinks downwards through space, and draws near to the surface of the perturbed countries, where the peoples, distressed by events which they did not cause, are seen writhing, crawling, heaving, and vibrating in their various cities and nationalities". (6) Granville Barker — ein Freund Bernard Shaws — der selbst Schauspieler war und seit 1904 das Court Theatre leitete, der auch theoretische Werke über das Theater herausgab, schuf 1914 eine Bühnenbearbeitung der Dynasten. Ein moderner Bearbeiter könnte die Pantomimen eben durch Filmeinlagen sehr gut verwerten. Hardy selbst hat natürlich in keiner Weise so etwas gewollt, geschweige denn vorausgeahnt, obwohl die von Schopenhauer übernommene und erweiterte Stelle: "The deft manipulator of the slide . . . . . moved like a figure on a laternslide which, much amazing unitiate eyes, / The all-compelling crystal pane but drags / Whither the showman wills" (76) darauf geradezu hinführt. Den Herzschlag der Welt könnte man die Filmeinlage überschreiben, die ebenfalls noch in der Fore-Scene spielt: "A new and penetrating light descends on the spectacle, enduing men and things with a seeming of transparency, and exhibiting as one organism the anatomy of life and movement in all humanity and vitalized matter included in the display." (6) Weiterhin untermalen diese rein kinematografische Wirkung der "Dumb Shows" und Szenerieen auch Andeutungen in der allgemeinen Szenerie, die Sprache, Musik oder irgendwelche Geräusche verlangen. Diese Stellen sind also nicht nur mit stummen Filmeinlagen, sondern mit sehr lebendig wirkenden Tonfilmein-

lagen zu vergleichen. Auch hier kann man aus der Unzahl derartiger Stellen nur einige typische herausgreifen: "The confused tongues of the assembly waste away into distance, till they are heard but as the babblings of the sea from a high cliff, the scene becoming small and indistinct therewith. This passes into silence and the whole disappears"; oder: "The cheers of the approaching enemy grow louder"; oder: "In the darkness of the distance spread cries from the maimed animals and the wounded men. Multitudes of the latter contrive to crawl into the city until the streets are ful of them. Their voices are heard calling". Truppen marschieren heran, und der Marschschritt wird verstärkt hörbar, je deutlicher die Gestalten vor uns auftauchen, was ganz tonfilmartig wirkt, ebenso wie die Einlagen von eigenen musikalischen Stellen (Hornsignale, „Schlager" der damaligen Zeit etc.), die Hardy manchmal selbst in Notenschrift wiedergegeben hat.

Die Pantomimen und Bühnenbildkonturen gehören mehr oder minder zur Szenerie, zur äußeren Form des Dramas, das wir kurz aufgezeichnet haben. Das Spiel selbst soll — wie bei Buchanan — einen Ausschnitt, einen Teil des Erdenlebens darstellen. Bei Buchanan sind mit dem Stück parteiliche Chöre oder Stimmen, die die Meinungen der himmlischen Zuschauer oder die Gottes selber vermitteln, verbunden. Bei Hardy ist ein Chörespiel und ein Geisterspiel fast architektonisch in die Handlung eingegliedert, das aber viel fester und umfassender in das historische Spiel verwirkt ist als bei Buchanan.

Die eigentliche historische Handlung leitet eine Fore-Scene ein, die wiederum (vgl. Buchanan) sehr stark an Goethes Prolog im Himmel anklingt. Wie Goethe fast bis an sein Lebensende mit dem Faust die Krönung seines ganzen Werkes schuf, so wollte auch Hardy seine Weltanschauung mit den Dynasten krönen, die er als letztes Werk und in spätem Alter noch schrieb. In der Ueberwelt treffen sich die Geister Hardys: The Ancient Spirit and Chorus of the Years, The Spirit and Chorus of the Pities, The Shade of the Earth, The Spirits Sinister and Ironic with their Choruses, Rumours, Spirit-Messengers, Recording Angels. Ein „Wille", den Hardy "immanent" nennt, und der das ganze Erdengeschehen und sich selbst deutet, waltet über dem ganzen Drama der Dynasten. Das Wirken Napoleons als eines Abschnitts der ewigen Geschichte ist demnach ebenfalls diesem Willen unterworfen. Ganz im Vordergrund steht der alte Geist der Jahre, der größte unter Hardys Intelligenzen. Er ist der Logos des „Immanenten Willens". Oft scheint dieser Interpret sogar eine Inkarnation, ja eine Personifikation des „Willens" zu sein, der ohne Bewußtsein, ohne Mitleid und ohne Plan und

Zweck wirkt. Das "Whither and Wherefore?" Buchanans entspricht Hardys "Why or Whence?" Der "Spirit of the Years" erklärt in der Vor-Szene das Wesen des Willens: "The will has woven with an absent head / Since life first was, and ever will so weave" oder: (was Hardy von Schopenhauer genommen hat[1]), . . "like a knitter drowsed, / Whose fingers play in skilled unmindfulness". Dem Läuterungsprozeß bei Buchanan entspricht ein nur von dem Willen beeinflußter Gärungsprozeß ("like some fermenting vat"). Beide Vorgänge bedingen die napoleonischen Kriege. Alle Menschen sind nur Marionetten, ihr eingebildeter „freier Wille" ist dem „Will" unterworfen.

Der Geist des Mitleids ist am verwandtesten mit dem griechischen Chor, ein „idealer Zuschauer" (Schlegel), der starken, gefühlsvollen Anteil an allem Geschehen nimmt. Er wehrt sich gegen die unbarmherzige, grausame und nihilistische Lehre des Spirit of the Years, jedoch der Spirit Sinister and Ironic, ein Jago der geistigen Welt, pflichtet dem Geist der Jahre nicht nur bei, sondern unterstreicht sogar boshafterweise dessen Ansichten. Er ist es auch, der zum erstenmale auf Napoleon hinweist: "Hence we've rare dramas going — more so since / It wove Its web in that Ajaccian womb". — Hardy wendet sich gegen ein persönliches und gegenständliches höheres Sein und das It erklärt er auch in der Preface: „Und das Aufgeben des männlichen Pronomens in Beziehung auf die erste oder Grundenergie schien eine notwendige und logische Folge davon, daß die Denker seit langem die anthropomorphische Auffassung derselben aufgegeben haben". Dem ironischen Geist ist die napoleonische Zeit nur eine comedy (wie bei Bernard Shaw), dem des Mitleids eine ernste tragedy. Hardy selbst ist sein Stück beides: eine bittere Komödie und eine komische Tragödie. — Die „Recording Angels" zeichnen alle die Tatsachen auf, die vom Dichter nicht dramatisiert sind. Sie spielen nur eine eigenartige aber weiter keine charakterische Rolle im Drama und so möchten wir sie eigentlich nur die Vertreter der epischen Form nennen. Die Chöre der Rumours beschäftigen sich hier schon nach den allgemeinen philosophischen Disputen mit Spanien und England, als der Geist der Jahre das napoleonische Schauspiel, Napoleons erstes Ankämpfen gegen England enthüllt. Die Menschen sind nur kleinste Teile des „Willens" selbst und deren größte, wie Napoleon, fühlen ihren dementsprechend größeren Anteil sehr stark. Nachdem der Geist der Jahre angekündigt hat: "You'll mark the twitchings of this Bonaparte", bemerken wir — wie schon

1) S. Herta Korten.

erwähnt — Europa als Gestalt gesehen zu den Füßen der Geister liegen. Diese lassen sich herab und im „new and penetrating light“ des Willens sehen wir das Pulsieren der Welt und deren Zentrale, deren Gehirn, von dem ein ungeheuer weit und fein verzweigtes Fädengeflecht ausgeht: . . . “the Prime Volitions, — fibrils, veins, / Will-tissues, nerves, and pulses of the Cause“. Dieses Vorspiel ist eine Art „Schlüsselszene zu dem Ganzen“ wie Hardy selbst sagt. Der Endchor (General Chorus of Intelligences) schließt die Fore Scene ab mit dem Hinweis darauf, daß wir „nur über alles nachdenken, aber niemals etwas lernen können“. Hardys Ansicht ist tief in diesem Wort verankert. Ihm sind nicht nur alle Philosophie und alles Nachdenken, sondern auch alle Resultate daraus nur eine Kette von Irrtümern, die allerdings oft genial sind. Das Letzte ist selbst seinen Geistern nicht offenbar. Der weiseste und älteste von ihnen ist selbst nur Mittler.

Das Geisterspiel, das die ganze konsequente Philosophie Hardys aufzeigt, begleitet fast alle Szenen. Der Standpunkt wechselt nicht nur horizontal, wie der Schauplatz der Handlung, sondern auch vertikal. Die Geister sind allgegenwärtig. Die Verschiedenheiten ihrer Meinungen und Deutungen spiegeln das Zerquälen des Menschengeschlechtes. Die Erörterungen kommen stets vom Speziellen auf das Allgemeine. Der Krieg Napoleons wird zum Krieg überhaupt. Sinnloses und Zufälliges, Wertvolles und Leidvolles des napoleonischen Geschehens wird abstrahiert in den Disputationen der verschiedenen Geistergruppen und Geisterchöre. Jede Meinung bleibt für sich bestehen. Jede Ansicht ist auch letzten Endes gleich, denn „Gottes unerforschlichem Ratschluß“ steht hier das Walten des „Immanenten Willens“ gegenüber.

Doch nicht nur in passiven und abstrahierenden Gesprächen verharren die Geister, sie nehmen auch aktiv Anteil an dem Gang der Handlung, sie werden selbst Akteure. So nehmen vier von ihnen als unauffällige Fremde gekleidet auf der Galerie des House of Commons an Pitts Redegefecht mit der Opposition teil. Oder sie mischen sich in die festliche Menge des Salons der „Dame von Rang“. In Mailand wispert der Spirit of the Pities — die Stimme des Gewissens darstellend — Napoleon etwas zu. Einmal nehmen die Geister der Jahre und des Mitleids sogar Tiergestalt an: „take the form of white sea-birds, / which alight on the stern balcony of Villeneuve's ship, immediately outside his cabin-window. — They disappear“. (42, 43). Oder zwei Phantoms of Rumour gehen auf ein Zeichen der Chief Intelligences unter die Menge der Landleute in Wessex und sprechen mit den atemlos vor dem vermeintlichen Einfall Napoleons Fliehenden. Ueberall sind sie mit dabei: auf dem Ball bei Cambacérès, am

Niemen, in den Tuilerien, auf preußischen Schlachtfeldern. Si führen als junge Fremde vermummt ein langes Gespräch mit einer Pariser Straßenmädchen, das Napoleon vergöttert und auf di Göttin der Vernunft anspielt. Während des Festes, das der Prinz regent gibt, erscheint selbst der Geist der Jahre als verkommene gentleman und überrascht die Anwesenden durch seine Prophetieen Eigentümlicherweise läßt Hardy, als ein Bild Maria-Antoinette zum Zeitpunkt der angekündigten Verlobung Napoleons mit de Oesterreicherin von der Konsole herabfällt, dies durch den Shade o the Earth bewirken. Die Definition, was der Geist der Jahre bedeute und in welchem Verhältnis er zum immanenten Willen steht, läß der Dichter ihn selbst aussprechen: „I am but an accessory of it works / Whom the Ages render conscious; and at most / Figur as bounden witness of its laws". Und als der Spirit Sinister fest stellt: "Even Its official spirit (= Geist der Jahre) can show ruth" antwortet der Geist der Jahre: "I only say to thee: / It slaves we are / Its slaves must ever be". Da der düstere und ironische Geist dem Geist der Jahre eher assistiert als ihn ab lehnt, steht er dem „Will" am zweitnächsten. Hardy, der nicht an "the good of the race" glaubt, verkörpert auch in ihm ein gut Teil seiner Ansichten, die den Menschen als Opfer des Schick sals und des zeitlichen Geschehens betrachten. Die Geister sind hier die überirdischen Zuschauer Buchanans, dazu noch rein un persönliche Abstraktionen und als Akteure sind ja einige von ihnen auch bei Buchanan aufgetreten. Sind bei Buchanan die Gestalten der Handlung mehr seine Ideenträger, so sind hier nur die Geister — die dem Willen unterworfen sind — die Ver künder von Hardys geschichtsphilosophischen und philosophisch voluntaristischen Ideen. Da Napoleon so gut wie jeder andere unter dem "Great Unconscious" steht, wird auch er "dwarfed and impotent" (E. Albert). Auch er ist gegen den Zufall, den Magier des Schicksals machtlos. Auch er muß an der Nichtig keit und Vergänglichkeit des Lebens scheitern. Doch Napoleon kämpft in diesem epischen Drama nicht gegen die Verhältnisse an, er ist selbst das Produkt der Verhältnisse. Hardy hält das Milieu für den ausschlaggebenden Faktor bei der Gestaltung eines Menschen. Doch je höher ein Mensch steht, umso mehr ist er nicht ein Produkt dieser Faktoren, sondern er bedingt sie selbst Irgendwie ist aber auch der größte Mensch unfrei. Und daran klammert sich Hardy. Wohl ist der Aktivist Napoleon ein Täter (Gundolf), doch sagt Hardy durch den Geist der Jahre das un barmherzige: "Worthless these kneadings of thy narrow thought Napoleon; . . . Such men as thou, who wade across the world / To make an epoch, bless, confuse, appal / Are — — as the

razen rod that stirs the fire Because it must". Unter Schicksal ersteht Hardy das, was wir Naturgesetz und absolute Notwendigeit nennen. Das bedeutet Vernichtung der Persönlichkeit, denn as Gesetz der Natur ist ebenso unpersönlich wie das Schicksal. uschkin sagt von Napoleon: „Vom Schicksal berufen, um einen nbekannten Befehl zu erfüllen". Aehnlich hat vielleicht auch ardy gedacht, als er gerade den Napoleonstoff als Materie für einen kühnsten, größten und letzten Bau suchte. Eigentlich irkt es überraschend, daß Hardy gerade Napoleon, der wie oethe ganz Gegner „der Welt als Vorstellung" und der buddstischen Weisheit war, zum Beweis dafür nimmt, daß „die Welt als ille" existiert. Doch für Napoleon selbst ist das Schicksal "le asard qui gouverne le monde" (Mém. IV. 254) und er empfindet elbst — wie die Geister Hardys - seine sklavische Abhängigkeit on dem „Zufall". Ihn lähmte dieser Determinismus, der ihn ft in eine "préoccupation pour ainsi dire léthargique" versetzte. uch seine Neigung zum Islam, die er noch auf Helena ausbricht, rechtfertigt Hardys Wahl. Als Napoleon gefragt wurde: Sind Sie Fatalist?" antwortete er: „Selbstverständlich. Ebenso ie die Türken. Ich war immer Fatalist. Das Schicksal ist unowendbar. Man muß seinem Stern gehorchen". (O' Méara I. 85). Er ist "l'Homme du Destin", der Mann des Schicksals, ein usdruck, den bezeichnenderweise der sarkastische Shaw für seine arce gewählt hat. Noch ein Satz Napoleons beweist sein Abängigkeitsgefühl: "Ich war niemals Herr meiner eigenen Reungen; ich wurde stets von den Umständen geleitet, ich war emals in Wirklichkeit ich selbst". (Mém. IV. 151, 152). Auch ine Kleinheit und einen Willen, der über ihm steht, bemerkt er : "Je suis une parcelle du rocher, lancée dans l'espace". Mem. III. 266). Ein entscheidender und wirklicher Einfluß auf les Geschehen ist Napoleon niemals gestattet, so wenig wie den eistern Thomas Hardys. Nur "Urging Immanence" ist die Urache von allem. Dessen Fäden sind allüberall und der Dichter eckt dieses unentwirrbare riesige Fädengeflecht durch den Geist er Jahre immer wieder auf. Dieser hat ja das Recht dazu als er "Eldestborn of the Unconscious Cause" oder "Showman ears". Er ist der Chronos der Griechen und die "Time" Bumanans. Doch eine Art Mephisto, ja der Teufel der Apokalypse Offb. Joh. 20, 2) ist der Spirit Sinister and Ironic: "Oh would at I could move It to enchain thee / And shut thee up a thousand ears —". Als "Jago" oder "Dragon" der "Incorporeal World" ird er auch bezeichnet. Er ist „der Geist, der stets verneint" uch bei Hardy. Seine Ironie kommt sehr oft an allen nur öglichen Stellen zum Ausbruch.

In der Nach-Szene befinden sich die Geister wieder vollzählig in der Ueberwelt (= Himmel und Hölle, wie in Goethes Faust). Das grelle Scheinwerferlicht, das ein Stück Erdenleben in seiner ganzen Nutzlosigkeit gezeigt hat, erlischt und wieder sehen wir: "Europe has now sunk netherward to its far-off position as in the Fore Scene, and it is beheld again as a prone and emaciated figure of which the Alps form the vertebral, mountain-chains the ribs, the Spanish Peninsula shaping the head of the écorché. The lowland looks like a grey-green garment half-thrown off, and the sea around like a disturbed bed on which the figure lies". (521) Der „Große Vorsehungslose" und seine "Ceaseless artistries in Circumstance" zeigen das furchtbare Bild des Krieges, der mechanisiert und sinnlos Europa verwüstet hat. Es gibt keine Fügung, keine Vorsehung, also keinen Christengott für Hardy. Napoleons Wirken ist nicht vorgesehen um die Menschheit zu läutern wie bei Buchanan, es ist "but one flimsy riband of Its web"; allerdings ein "web Enorm". Die Chöre des Mitleids zeigen in ganz theistischer Auffassung auch christliche Sehnsucht. "So did we evermore sublimely sing / So would we now, despite thy forthshowing". Doch der Geist der Jahre gibt seine ehernen, unbeirrbaren Antworten, seine "strong-built thoughts". Niemand zuliebe und niemand zuleide (Loveless, Hateless!) spricht er kühl und leidenschaftslos seine Ansichten aus. Der Ironische Geist verspottet die Pities weiter "'Tis handsome of our Pities so to sing / The praises of the dreaming, dark, dumb Thing / That turns the handle of this idle Show!" Ist die Welt wirklich Wille oder "an illusion of the gods (the will to wit)" oder "some hocus-pocus?" Aus dieser Stelle klingt zum letzten Mal das höllische Gelächter über den Menschen, der vor einem Vorhang steht und auch nicht eine Franse beiseite schieben kann um nur ein wenig von der transzendentalen Welt zu erblicken. Alles bleibt Wähnen und Wahn. Aber der Geist der Jahre wird doch gerührt, seine Ansicht wird problematischer und nicht mehr so bestimmt, als die jüngeren Geister in ihrer ballastlosen Naivität einen gütigen Schöpfer einem Tohuwabohu vorziehen. Obwohl Hardy, der "englische Zola", die Bewußtlosigkeit und Planlosigkeit des kosmischen Wirkens, des ganzen Weltalls zu kennen glaubt, so hofft auch er, daß "Its blindness" zu einem Sehen, zu einem Fügen, zur Vorsehung werde. Wenn sein letzter Passus lautet: "But — stirring thrills the air / Like to sounds of joyance there, / That the rages / of the ages / Shall be cancelled, and deliverance offered from the darts that were, / Consciousness the Will informing, till It fashions all things fair". Resigniertes Hoffen, keine Gewißheit bleibt Hardy. Sein Atheismus ist nur bedingt. Das

Christentum wirkt doch ein, das auch auf Napoleon eingewirkt hat, als er einmal auf St. Helena das Neue Testament las und sagte: "Ich bin durchaus kein Atheist! Der Mensch braucht das Wunderbare. Niemand kann sagen, was er in seinen letzten Augenblicken tun wird". (O'Meara II, 39). Im allgemeinen steht Hardy dem Christentum ziemlich ablehnend gegenüber. Als der Geist des Mitleids z. B. in Mailand fragt: „Welches ist das Glaubensbekenntnis, das diese reichen Riten enthüllt?" antwortet der Geist der Jahre: "A local cult, called Christianity, / Which the wild dramas of the wheeling spheres / Include, with divers other such, in dim / Pathetical and brief parentheses, / Beyond whose span, uninfluenced, unconcerned, / The systems of the suns go sweeping on / With all their many-mortaled planed train / In mathematic roll uneasily". Selbst der Geist des Mitleids nennt die Priester "self-styled servants of the Highest" und empört sich über den Segen, den der Erzbischof über Napoleon ausgesprochen hat über ihn, "Who, with a saturnine, sour-humoured grin / Professed at first to flout antiquity, / Scorn limp conventions, smile at mouldy thrones" . . Am öftesten spricht sich der düstere und ironische Geist spöttisch über das Christentum aus. Hardy, der fast ganz in den Bahnen Schopenhauers wandelt, wie es Herta Korten klar nachgewiesen hat, teilt mit ihm seine Abneigung. Fast könnte man den Ausspruch Schopenhauers als Motto für die Dynasten nehmen: „imgleichen ist der Widerspruch zwischen der Güte Gottes und dem Elend der Welt, wie auch zwischen der Freiheit des Willens und dem Vorherwissen Gottes das unerschöpfliche Thema einer beinahe hundertjährigen Kontroverse".

Hardy steht also ganz bewußt der Bibel und damit dem Christentum gegensätzlich gegenüber. Er kennt kein Kompromiß, keine individuell aufgefaßte christliche Anschauung wie Buchanan, der übrigens mehr Dichter als Philosoph ist, im Gegensatz zu Hardy. Obwohl Hardy keine Geltung seiner Dichtung als "a clear metaphysic or systematized philosophy" (Preface) aufkommen lassen will. Die Beeinflußung Hardys durch Schopenhauer ist in der mehrmals erwähnten Arbeit von Herta Korten sehr eingehend und ausführlich geschildert. (Siehe dort besonders Kapitel IV. Weltanschauung — Das Geisterspiel). Eine große Reihe nicht nur ideeller, sondern rein wörtlicher Uebereinstimmung mit Schopenhauer (Die Welt als Wille und Vorstellung) haben sich einwandfrei ergeben. Ideell scheint aber auch Eduard von Hartmann[1])

1) Werke: Philosophie des Unbewußten 1869, 1904 und 1913, 3 Bde.; Phänomenologie des sittlichen Bewußtseins 1879. Die Weltanschauung der

Hardy beeinflußt zu haben, dessen monistische Gedanken mi
Hardy sehr verwandt sind. Hartmann strebt auch über den ein
seitigen Naturalismus hinaus und bei ihm ist naturwissenschaft
liche Orientierung vorherrschend. Indeterministische Freihei
lehnt er vollständig ab und das wesentlichste ist — und hier geh
er ganz mit Hardy überein — daß er die kausale Determiniert
heit allen und somit auch des geistigen Geschehens behaupte
Auch „das göttliche Urwesen" wird nicht persönlich aufgefaß
(das "It" Hardys). — Buchanan, Goethe und Milton gebrauche
noch die Ausdrücke The Lord, God, „Gott der Herr" oder Gott
Vater. Der Monist Hardy nimmt aber scharf gegen einen an
thropomorphisierten Gottes- oder Urbegriff Stellung. (Nicht nur i
der Preface, sondern auch in „Jude the Obscure", einem psycho
logischen Problemroman). Auch auf das Quellenstudium z
Hardys Dynasten ist Herta Korten schon erschöpfend eingegangen
Obwohl Hardy beabsichtigte, eine Liste seiner Hauptquellen fü
zukünftige Philologen herauszugeben, ist er nicht mehr dazu ge
kommen. Aus der Arbeit Herta Kortens (Kapitel III: Historisch
Vorlagen) entnehmen wir nur die Hauptnamen. Manches hat j
Hardy selbst in den Fußnoten der Dynasts angegeben. Haupt
sächlich zu nennen sind: Thiers (Histoire du Consulat et d
l'Empire, Paris 1845—62) von Hardy angegeben Seite 115 (Aus
gabe 1926)[1]). Capefigue (L'Europe pendant le Consulat e
l'Empire), Hardy Seite 57. Lanfrey (History of Europe fron
the commencement of the French Revolution to the Restauratio
of the Bourbons). Napier (History of the War in the Penin
sula and in the south of France from 1807—1814). James Moor
(Narrative of the campaign of the British army in Spain, com
manded by General Sir John Moore). Silborne (History of th
Waterloo-Campaign with Details of the battles of Quatre Bra
Ligny, Wavre and Waterloo). Bingham (Selection from th
letters and despatches from the first Napoleon). Coulaincour
(Souvenirs). De Bausset (Mémoirs, engl. übersetzung). Müff
ling (Passages of my life, ins Englische übersetzt) Berlin 185
Memorias de Manuel Godoy (englisch). Parliamentary Debate
Duke of Buckingham and Chandos (Memoirs of the cou
and cabinet of George III. and Memoirs of the Court Regency.
Sir George Cornwall Lewis (Essays on the Administratio
of Great Britain). Holland (Memoirs of the Whig-Party). Moor
(Sheridan). Pewell (Life of Sidmouth). Malmesbury (Diarie

modernen Physik (1902, 1909); Die Probleme des Lebens (1906); Syst
matik der Philosophie (8 Bände) 1906—09.

1) H. Korten zitiert stets aus der zweibändigen Ausgabe von 191
während wir die Seitenzahl der einbändigen Ausgabe von 1926 einsetze

and Correspondence). Rose (Diaries and Correspondence). Stanhope (Life of Pitt). Lord Russel (Life and Times of John Fox). Trotter (Memoirs of the later Years of C. J. Fox). Nelson (Despatches and Letters). Beatty (The Death of Lord Nelson with the circumstances preceding, attending and subsequent to that Event; the professional Report of his Lordship's wound; and several interesting anecdotes). Wellington (Despatches). Eine Anzahl dieser Quellen sind schon bei Taufkirch [1]), Newbolt [2]), John Pollock [3]) und Trent [4]) erwähnt. Alle Quellen Hardys zu ermitteln ist, wie es scheint unmöglich. Schon aus den zitierten historischen Vorlagen Hardys ersehen wir seine umfassende Vorbereitung und Erarbeitung seines Alterswerkes Das Wesentliche ist für Hardy der philosophische Teil seines Werkes. Trotzdem hat er das Historische mit sehr viel Genauigkeit bearbeitet. In der Preface sagt er über die Einteilung seiner Forschungsergebnisse: "It may, I think, claim at least a tolerable fidelity to the facts of its date as they are given in ordinary records. Whenever any evidence of the words really spoken or written by the characters in their various situations was attainable, as close a paraphrase has been aimed at as was compatible with the form chosen. And in all cases outside oral tradition, accessible scenery, and existing relics, my indebtedness for detail to the abundant pages of the historian, the biographer, and the journalist, English and Foreign, has been, of course, continous". Wieder im Gegensatz zu Buchanan hat Hardy seine Quellen fast wörtlich verwendet, indem er den Prosatext einfach metrisch wandelte. Von vollendeter Schönheit sind daher seine Blankverse nicht. —

In den Wessexszenen finden wir vielerlei Aufschlüsse über die Anlässe, welche den Dichter angeregt haben, die napoleonische Epoche irgendwie zu gestalten. Den eigentlichen Anlaß haben wir ja bereits anfangs erwähnt. Anzufügen ist noch eine Berührung mit dem Napoleonstoff in seinem "Life's Little Ironies" (A Tradition of Eighteen hundred and four). An weiteren Quellen können wir noch anfügen (nicht bei Herta Korten): Taine (Les origines de la France contemporaine, vol. IX. Le régime moderne. 1890—94) und Southey (Biography of Napoleon).

---

1) Richard Taufkirch, Die Romankunst von Thomas Hardy. Marburger Diss. 1912.

2) The Quarterly Review 1919, S. 193 ff. "A new departure in English Poetry" (Henry Newbolt).

3) The Independent Review. Band 4, October 1904, „The Dynasts" John Pollock).

4) The Forum (New York), Bd. 38, July 1906, S. 86 ff. The Dynasts W. P. Trent).

Geschichte ist Hardy der Teil eines kosmischen Prozesses seiner Aufgabe den Stoff der napoleonischen Periode wahr und kla zu gestalten ist er gut nachgekommen. "In length "The Dynasts" is prodigious and before the reader has reached the end, he is owerwhelmed by the magnitude of it", sagt Albert in seine Aesthetik von ihm. Das umfangreiche Werk hat wohl oft unver meidliche Längen aufzuweisen, aber wie ein Architekt (Hardy wa das ebenfalls von Beruf) hat er gegliedert und gebaut, liebevoll Kleinarbeit geleistet und in großzügigem Linienfluß seinen kolos salen Bau gestaltet. Und das Wort von Fontane über ein Stück Schillers gilt auch für Hardys Werk: „Die Piccolomini sind ein sogenanntes langweiliges Stück — ach! wieviel interessantere gäb' ich dahin". Die modernen Literaturgeschichten, die Bucha nan nur kurz erwähnen, haben Hardys Dynasten einen angemes senen Platz zugesichert; sie werden oft neben Faust, Paradise Los und Prometheus Unbound genannt. Verglichen werden die Dynaste noch als ungeheures Geschichtsgemälde mit "Oliver Cromwell" von John Drinkwater (Wild) oder mit Carlyles "French Revolution" (Elton). Bei Buchanan ist schon die Entstehung des Titels er wähnt worden (aus dem griechischen Text des „Lobgesangs de Maria" Lucas I, 52.). Wichtig ist eine auffallende Zwie- oder Dreispältigkeit des Werkes. Einmal eine englisch-nationale Tendenz dann wieder das fatalistische Credo und die Schuld der Dynastien Eines schließt eigentlich das andere aus. Doch die Entwicklungs geschichte der "Dynasts" erklärt das ohne weiteres. Vom Lokal patriotismus (Wessex) ging der Dichter aus. Seine Weltanschauung deformierte dieses zu einem englischen Patriotismus anwachsende Gefühl und zuletzt kam noch eine neue Wendung hinzu, die sich allein schon durch die Fassung des Titels darstellt. Nimmt man noch dazu den maßgebenden Einfluß Schopenhauers, so hätten wir fast ein Konglomerat vor uns, das aber der Architekt woh zu scheiden und zu behandeln wußte. Mit am interessantesten ist es, daß Hardys Drama unseren Gerhart Hauptmann so ungeheuer beeinflußt hat. Hauptmanns „Festspiel", das so großes Aufsehen in Deutschland erregte, ist gerade wegen der Stellen aus seiner englischen Vorlage mit solcher Entrüstung aufgenommen worden Neben einem Architekten mußte Hardy ein Philosoph, Dramatiker Lyriker und Epiker sein. Schicksalsdrama und Chronik-Historie Ideendrama und Bühnenstück vermischen sich hier in einer seltener Eigenart. Auf die Form können wir nicht näher eingehen als es bereits geschehen ist. — Einer von Hardys Bewunderern empfahl, das Werk 1918 noch einmal zu lesen. Seitdem sind nun wieder zwölf Jahre vergangen und wir haben gerade heute noch mehr Verständnis für das Werk als vor dem Weltkrieg

Wieder ist — wie bei Buchanan und in der Einleitung angedeutet — das Zermartern und Zerquälen um den Krieg auf den napoleonischen Weltkrieg übertragen worden, und dieser von einer noch grandioseren Plattform aus gesehen. Auch das Napoleonproblem an sich bleibt aktuell. Seine Verknüpfung mit philosophischen Ideen erst recht. Ueber Fritz von Unruh (Bonaparte, Drama) und Emil Ludwig (Napoleon, Drama) geht der Weg in Deutschland z. B. bis zu dem neuesten Napoleondrama von Walter Hasenclever: „Napoleon greift ein!“ In diesem aktuellsten und jüngsten Werk wird behauptet, daß Napoleon heute einen Partner in der Masse Mensch (Toller) finden würde, die heute weiß, was sie will und sich nicht mehr für ein neues Völkermorden mißbrauchen läßt. Heute regiere nur noch der Mensch selbst (The Titan!) in einer entgötterten Welt, die das Kriegsgeschehen ganz neu sieht. Als Beispiel sei die Ansicht eines der Jüngsten gebracht: „Das Geheimnis der Kriegslandschaft enthüllte sich. Da lag er vor uns, der Krieg, legendenlos, entzaubert; kein Gott, kein Schicksal, kein mystisches Naturgeschehen hatten ihn gezeugt und waren für ihn verantwortlich. Zum Himmel hoch drangen keine anderen Stimmen als Summen, Pfeifen und Quietschen; es stiegen nur die einen Sendboten nieder: Flügelminen, Schrapnells, die schweren Brocken der Ferngeschütze und die Kettenbomben, die die Flieger auf unsere marschierenden Kolonnen fallen ließen. Die Erde tat sich auf, aber keine Naturgewalt riß sie hoch“. (Joh. R. Becher: Der Krieg. 1929.) Dieses naturalistische Bild des Krieges ist die natürliche Weiterentwicklung von Gedankengängen, die bereits den Monismus verlassen haben und selbst die „Grundenergie“, die Hardy noch annimmt, auslassen. Das “It“ wird zum Nichts. Man kann den Monismus Hardys pantheistisch heißen, und viele seiner Kritiker nennen Hardy auch einen Pantheisten. Aber hier brauchen wir zur Widerlegung nur das große Vorbild Hardys, Schopenhauer, anzuführen, der sagt: „Der Pantheismus ist nur ein Mantel für den Atheismus“.

Trench.

Rein stofflich ist Herbert Trench mit Thomas Hardy verwandt. Trench (1865—1923), wie Shaw ein Ire, läßt sein historisches Drama, das er im Juni 1919 zum ersten Mal veröffentlichte, ungefähr bis zum dritten Akt des ersten Teiles der „Dynasts“ gehen. Auch sein Werk ist ein sehr reifes und ein Alterswerk, wie das Hardys. Am Haymarket-Theatre in London war Trench Direktor, und in Oxford, wo er auch erzogen wurde, veröffentlichte er sein Napoleon-Schauspiel. Erfolg hatte er besonders mit seinen “Poems with Fables in Prose“ (2 Bde.). In der Literaturgeschichte wird er bei weitem nicht so oft genannt wie Hardy. In zwei Ausgaben — einer Bühnen- und einer Prunkausstattung — gab er sein Drama, das den Titel „Napoleon“ trägt, bei der Oxford University Press heraus. Die Personen seines Napoleon-Dramas sind nicht entfernt so zahlreich wie bei Hardy; bei ihm sind nur 25 Akteure aufgezählt, (bei Shaw nur 4), was natürlich für die Einheit der Handlung sehr wesentlich ist. In einer Anmerkung spricht Trench davon, daß die Ruinen und der Turm der St. Radegund's Abbey, — oft Schauplatz und der Ausgangs- und Endpunkt unseres Dramas — die zum Teil in ein Bauernhaus umgewandelt wurden, noch heute existieren “on a hill, a few miles southwest of Dover“. Auch für ihn scheint also das Bekanntsein mit dem Teil Englands, den Bonapartes Invasionsabsichten am meisten bedrohten, ausschlaggebend gewesen zu sein. Die Abtei war eine Gründung des „Ordens der weißen Kanoniker“ im 12. Jahrhundert und dorthin führt er uns im August des Jahres 1805 in der ersten Szene des ersten Aktes. Die Personen der ersten Szene sind Dr. Wickham, ein Landarzt, Anne Wickham, sein Weib und Margaret, die siebzehnjährige Tochter. Also nicht Personen, die wir aus dem Napoleonstoff kennen, sondern Engländer, die in Kent wohnen und deren Namen sogar erfunden oder durch Ueberlieferung anekdotischer Art erhalten sein können. Wir erblicken das Innere des Abbey Farm-house, das sich ganz in der Nähe Dovers und der englischen Küste befindet. Ein Studierzimmer, dessen eine Türe in ein Laboratorium führt, ist erster Schauplatz der Handlung. In schmerzliche Gedanken versunken, kommt Dr. Wickham aus dem Laboratorium. Seine Frau, Anne, — die geborene Frau eines Arztes tritt — ein, sanft, milde und begütigend, im Gegensatz zu dem etwas wilden Temperament ihres Gatten. Sie ist von Geburt Französin (damit leitet der Dichter geschickt auf Frankreich über) und bittet ihren Gatten, ihn eine Zeitlang verlassen zu dürfen, um den französischen Kriegsgefangenen in Portmouth zu helfen. Die etwas ernste

Situation, das Vorsichhinstarren des Dr. Wickham und die Schilderung der schlechten Lebensbedingungen der gefangenen Franzosen wird aber gleich aufgehellt: Dr.: "How do you propose to go? Anne: If I cannot ride there, I'll walk — persuade the captain of the hulk! Dr.: There was once a Quaker maidservant who walked from Greece to Constantinople to reason with the Grand Turk of the inner light! Anne: Ah, what inner light have I! Still, one must go by one's glimmer. Smile! (With her fingers on his cheeks she attemps to make him smile)." Nach weiterem Geplänkel rückt Wickham endlich heraus mit der Sprache als sie vergeblich seine gedrückte Stimmung zu erklären sucht: Geoffrey, der älteste Sohn (29 Jahre) ist von Dover abgesegelt, trotz der gespannten Kriegslage. Sie, von ganz anderem Charakter als er, nicht so schwerblütig, nimmt die überraschende Nachricht leichter auf. Schon einmal ist Geoffrey ausgerissen, er war früher in Italien um als Freiwilliger auf Napoleons Seite zu kämpfen. — Der begabte Geoffrey war dem Arzt auch eine gute Hilfe, denn er unterstützte ihn bei seinen nebenberuflichen Experimenten; Trench gibt sich deswegen länger damit ab Geoffrey zu schildern. Wir erfahren von der Genauigkeit und Wissenschaftlichkeit desselben. Aber auch von seinem Hang zum tiefen Nachsinnen über irgendeine Sache. Die Mutter erinnert sich, daß er vor kurzem sagte, er hätte eine Entdeckung gemacht: "The discovery of the organic in the ties between human beings." Damit hat Trench schon das weltanschauliche Thema angeschnitten, das er in guter dramatischer Entwicklung folgen läßt. Das "Nonsense" des Doktors, der betont, daß die Menschen stets voneinander durch ihre Individualität getrennt waren, macht auf Anne keinen großen Eindruck, denn sie weiß, daß, wie bei ihrem Manne selbst, auch bei Geoffrey alles, was er bestimmt und endgültig sagt, das Resultat langsamen Reifens ist. Neu ist für uns, daß Geoffrey scheu ist, "poor lamb — sure of little — hard to shake from his purpose". Wickham ist es unverständlich, daß Geoffrey als "student of tides, sea-map-maker, hydrographer" nicht Befriedigung in diesem Beruf findet und daß er mehr vom Leben wissen will als das, was er konkret erforschen kann. Das Geheimnisvolle, mit dem Geoffrey sein neuentdecktes Geheimnis, das mit seiner Flucht zusammenhängt, umkleidet, paßt dem alten Wickham nicht. Doch seine feinfühlende Frau findet die richtigen Worte: „Warum vertrauen wir uns ihm nicht an? — Sie kennt ihn besser und ahnt sein Geheimnis: "Suppose he can stand inaction no longer? — Wants to get from maps into the world of four dimensions and test his discovery on himself? Don't we all feel that untertone of the war-tide, sucking us out?" Klar

berichtet sie: "He said: Mother, I think the secret of living — where life seems so chaotic, flowing and unstable — lies in the discovery of an organic soul, first in ourselves; then in the other human creatures; and finally even in the mysterious currents between ourselves and them". Oder: "He said, "If I have discovered the organic in that final stage — an inward shape and purpose in the relations between men, I must use the knowledge; I must test it. I am going to put it to the severest proof of all". Was Geoffrey mit seiner plötzlichen Abreise bezweckte, beleuchtet seine letzte Antwort, die er der Mutter früher gegeben hatte: "I must bring it (= the proof) to bear on the most powerful living antagonist". Damit hat der Dichter die erste Beziehung zu Napoleon aufgezeigt. Interessant ist die englische Auffassung, denn wie wir später eindringlich erfahren, spricht Trench durch die Geoffreys seine Ansichten über Napoleon aus, die trotz seiner Persönlichkeit eben doch englisch bleiben, im Gegensatz vielleicht zu den über Napoleon ganz übernational-kosmopolitisch denkenden modernen deutschen Verfassern von Napoleon-Dramen. Ein Antagonist zu Geoffreys Ausführungen ist Napoleon nicht gewesen; sein Schwanken und sein Widerspruch, das eigentlich Problematische an ihm, läßt eine derart bestimmte Auffassung eigentlich nicht zu. Bei Hardy ist Napoleon einfach ein vom „Will" prädestinierter Mensch; hier aber, wo ein wirkliches Drama entsteht, ist er eine ganz bestimmt umrissene Persönlichkeit. Eine nachdenkliche Pause nach den Ausführungen von Mrs. Wickham über ihren Sohn spiegelt in den Gesichtern der beiden Eltern deutlich die Besorgnis, um den "Antagonisten" zu wissen. Doch mit einem leicht hingeworfenen "Rainbow-chasing!" versucht sich der Landarzt selbst abzulenken, nachdem es ihm bei seiner Frau nicht geglückt war. Und als nun Anne Napolons Namen nennt, sucht er ihr erneut auszureden, indem er Geoffreys Vorhaben kurz "the dash of the sublime" nennt. Dann kommt das Gespräch auf Raymond, den zweitältesten Sohn (er ist 20 Jahre alt). Auch er wird plötzlich vermißt und das "Two sons I cannot lose" zeigt uns, daß auch Anne von Schmerz überwältigt wird und ihr leises Besänftigen- und Ueberredenwollen aufgibt. Die quälende Ratlosigkeit der beiden Eltern wird jäh unterbrochen durch die atemlos hereinstürmende, muntere siebzehnjährige Margaret, die, ohne sich recht viel dabei zu denken, harmlos von der Abfahrt Geoffreys berichtet. Nun wird es zur vollen Gewißheit, daß Raymond auch mit dabei ist, und als Margaret der Mutter einen Zettel gibt, liest sie erschreckt die Zeilen Raymonds; "Mutter, sei nicht besorgt wegen Jan's Abwesenheit". — Nun hat sie auch den dritten Sohn verloren: "my little Jan!"

Auch der Vater wird noch erregter: "Jan! — my little scamp — a thing scarce weaned — Fools! Fools! Fools!" Auch Margaret wird bestürzt: "Mother, why are you so pale?" Doch Anne faßt sich wieder — weil sie muß. Auch der kleine, erst zwölf Jahre alte Jan ist fort, denn Geoffrey hat ihn, auf sein Betteln hin, als blinden Passagier mitgenommen. Die Mutter tröstet sich damit, daß "alle drei an einem Tage flügge geworden sind", das liegt einmal in der „menschlichen Natur". Der Vater aber ist nicht für das Nachgeben der menschlichen Natur gegenüber, sie ist für ihn kein guter Ratgeber.

Nach einer neuen Pause erinnert der Doktor Anne an ihr Vorhaben, doch sie will jetzt bleiben. Sie will warten, bis Geoffrey zurückkommt. Mit den Worten „Was bewegt diese jungen Herzen? Wer wird uns das sagen", welche die Spannung noch vervollständigen, schließt die erste Szene.

Die zweite Szene bringt uns an die französische Küste. Aus dem Dunkel taucht ein Kliff. Wir befinden uns nahe am Cap Crêche, östlich von Boulogne. Ein Küstenwächter wird von den beiden Brüdern Geoffrey und Raymond in humorvoller Weise getäuscht. Geoffrey geht an Land. Und als Raymond ebenfalls von Bord gehen will, entwickelt sich ein Streit. Geoffrey — jetzt Wickham genannt —, der genau weiß, was er will, greift zuletzt zu den Pistolen, doch sein Bruder lächelt nur, die Arme verschränkt. Er, der seines Bruders Fähigkeiten kennt, "will nicht länger den dummen Jungen spielen". Er kennt aber nicht die Quintessenz von dessen Denken und meint schließlich sogar, daß derselbe nur seiner Kousine Elise wegen lande. Als er ihn zuletzt doch fragt, ob er denn bloß „for a mere idea" gelandet wäre, antwortet Geoffrey bejahend und beschwört ihn, doch wenigstens Jans wegen an Bord der Schaluppe zu bleiben. "Could I explain, you would not oppose" beruhigt er Raimond. Doch dieser hat es satt, dem "eternal student" gegenüber der "untrained ignoramus" zu sein. Als er sagt: "Five night hence I'll sup in Dover", sieht er sich schon wieder mit den Plänen der französischen Batterien in England. Sein letztes Wort ist "To-night I'll dine with the Tenth Legion", und ein Dank an Geoffrey, der sieht, daß seines Bruders Entschluß zu Abenteuern unabänderlich ist und ihm sogar die Pistolen übergibt. Jan bleibt in der Obhut des Seemannes Watt, der fragt: "What light will you have along the beach?" Wickham erwidert: "More than I care for, Watt. Ten thousand burning wrongs on both sides of the water". Mit diesem Seufzer, dem ein zweiter im Gedenken an Raymond folgt, endet die zweite Szene des ersten Aktes. In eine Taverne

am Kai von Boulogne bringt uns Trench in der dritten Szene. Wickham (= Geoffrey) betrachtet nachdenklich den Mastenwald der im Hafen liegenden Schiffe. Nan, seine alte Amme, die Besitzerin der Taverne, plaudert mit ihm und kann es nicht verstehen, daß er in den wilden Zeiten der Blockade zurückgekommen ist nach Frankreich. Sie fragt, ob er ein versiegeltes Paket, das sie durch Schmuggler ihm übersandte, erhalten habe, was er bejaht und sie kommen dann auf die Liebe zu sprechen (Geoffrey liebt eine Katholikin, die er aber als Protestant nicht heiraten darf.) Nachdem er die Frage gestellt hat, ob Nan oft die Messe besucht, spricht Wickham davon, daß seine Mutter unglücklich ist, wenn sie daran denkt, daß Nans Haus unter englischem Feuer steht. Nan sagt, als sie über Geoffreys Mutter spricht "My God — to leave France to follow a man!" — Das ist alles Auftakt, Stimmungerregendes zu Geoffreys späterem Handeln. Trench lenkt hier bewußt vom eigentlichen Thema ab. Auch gewisse Gegensätze, die eigentlich Wickhams Denken vereint, stellt der Dichter heraus. Das Gespräch rieselt weiter und Nan bemerkt, daß eine englische Kanonenkugel ihr Haus beschädigt habe; sie habe ein schön geschriebenes Gesuch an Napoleon gesandt, aber "The State's hard on us poor". Das veranlaßt Geoffrey zu der Bemerkung, daß der Staat "only a large-scale housekeeping" sei. Als Nan fragt: „Du hältst nicht viel vom Staat?" antwortet er: "I shall, when it lets us all be kings and queens!"

Diese rein demokratische Auffassung läßt uns sofort an den Individualisten und „Gegenspieler" denken: Napoleon. Und wirklich fragt Geoffrey: "Does Bonaparte come down to Boulogne?" Nan berichtet von seinem öfteren Aufenthalt in Boulogne, schildert seine Gewohnheiten und ein kaum auffälliger Seitenhieb wird geschlagen, als sie davon spricht, daß Napoleon immer durch das Tor kommt, "where the Tree of Liberty was planted". Als weiteren Auftakt zum Erscheinen Napoleons erzählt Nan, daß er sich abends heimlich unter das Fischervolk mischt, um zu hören, was man dort über ihn und die Welt spricht. Allmählich rückt Geoffrey mit den Gründen heraus, die ihn bestimmt haben von der einen Heimat in die zweite zu kommen. „Ich bin gekommen um hier ruhig zu arbeiten". Den Politikern steht er feindlich gegenüber: "Poor creatures that bribe us with mean reasons for taking great measures". Und als Nan fragt: "What do they mean when they talk of France? Is there, my dear, a real France?" gibt Wickham zu Antwort: "Yes, Nan, the real France is you" Das angedeutete versiegelte Paket ist auch einer der Gründe warum Geoffrey nach Boulogne gekommen ist. Wir erfahren daß während der Konsulatszeit Wickham an das Paris Institut

of Sciences Papiere gesandt hat: "on the law of forecasting Channel tides" und das Paket die Antwort war, mit der sich zugleich eine Einladung zu einem Interview verband. Dieser Einladungsbrief bedeutet für Geoffrey außerdem sicheres Geleite, denn er wird öfters argwöhnisch als "half English" angesehen. Mit der humorvollen Wendung: "But it is my belief that you were born a mackerel" endet das Gespräch um die Frage seines Hierseins. Nun treten Elise auf, "a brilliant lady" und ein General Dubois (einer der weniger bekannten Generale Napoleons). Elise ist die Nichte von Geoffreys Mutter und ganz Französin. Geoffrey will nicht mit ihr zusammentreffen und während sie mit dem General ein verliebtes und raffiniertes Gespräch führt — sie weiß sich sehr gut auszudrücken — und dann in einem Spiegel eine Locke sorgfältig zurechtrückt, erblickt sie Wickham. Geoffrey erhebt sich im selben Moment, sie verhindert ihn zu gehen und als sie sagt: "Haughty creature, you were going to cut me!" sagt Geoffrey lächelnd nur "I was". Doch sie zwingt ihn zu bleiben und als sie zu dem General zurückkehrt und von ihm erzählt, entsteht ein witziger Dialog (fast in Shaw'schem Stil): "El. Forgive me, General — a near relative! Gen. I suspect relatives. El. An old playmate. Gen. I detest old playmates. El. Brought up to the sea. Gen. And I abhor the sea". Jedoch als sich Wickham nähert. stellt ihn Elise als "Vicamp" vor und der General sagt jetzt: "charmed to extend the circle of my acquaintance". Wickham gibt nur karge und vorsichtige Antworten. Alles das hat der Dichter nur hereingebracht um abzulenken und mittlerweile ist bei strömendem Regen "an Orderly in a military cloak" eingetreten. Er hat einen Brief für "la patronne". Diese liest ihn, in dem die Rede davon ist, daß ihr Anspruch wegen der englischen Kanonenkugel dem Hauptquartier unterbreitet wird. Nan und die Ordonnanz unterhalten sich leise weiter, während der General begeistert Wickham von der Zeltstadt auf den Klippen und von dem Theater, in dem Elise auftritt, erzählt. Elise entwickelt sich immer mehr als ein kluges und napoleonbegeistertes, tatendurstiges Mädchen; sie weiß, daß die vielen Schiffe im Hafen nur einem Manne unterstehen. — Zuerst wird nur wenig im Drama von Napoleon gesprochen. Dann werden die Andeutungen häufiger und jetzt wird nur er das Gesprächsthema, woran man deutlich die Hinführung auf Napoleons eigenes Auftreten erblicken kann. — Wir hören, daß die Damen in der Provinz alle einen Halbgott haben: Napoleon. Elise schwärmt immer mehr: "General, don't be an iceberg. Can Goethe match his bulletins? Epics — Iliads in brief — Rude halting sentences, but every word a decree! Every leaf of his despatches a laurel." Der General bleibt

hier kühl, denn Napoleon hat ihn in Dijon ohne Befehl zurückgelassen. Doch seine Bewunderung für Napoleon kann er trotzdem nicht hintanhalten, er freut sich über die sicher zu erwartende Niederlage, die "the enemy's very heart" treffen soll. Und als Geoffrey fragt: "And the enemy's very heart is —?", ist der General wirklich erstaunt: "Do you drop from Heaven, sir? — London." Das "Indeed?" Wickhams darauf ist bezeichnend. (Er ist — wie Buchanans Dichter — „vom Himmel gefallen", für ihn ist nur seine Idee maßgebend).

Nun treten noch ein Gardist und ein „Marine Guard" ein. Elise freut sich, daß sie für sie spielen wird und sie erhebt sich und deklamiert als "Bononia, goddess of Boulogne" schwungvolle Tiraden zu Ehren Napoleons, die enden: "God created Napoleon Bonaparte; and then he rested".

Nach weiterem Hin und Her, (der General erzählt von dem kleinen Herzogtum, das er als Hochzeitgabe von Napoleon erhalten wird), kommt das Gespräch auf den Krieg. Trench läßt den General sagen: "But after all, it's only the bellows of war blows a man to white heat! War — the great lottery! — how it quickens the pace! You gamble on the crest of it. A Turcoman charge (Gesture) — and you' ve all Europe in your haversack — or a grave you know nothing about! War's natural". Wickham — aus dem der Dichter spricht — findet nur die Worte: "And clumsy as nature". Elise hebt die ernste Wirkung wieder auf, indem sie ihr Taschentuch "in fairy disgust" über den Krieg an ihr Näschen führt. Nur als der General davon spricht, daß alle Ehren, mit denen er überhäuft wird, den Legionen gehören, die an seiner Seite fielen und er nur als "paltry symbol" übriggeblieben ist, stimmt Wickham ihm aufrichtig zu. Darauf fühlt sich Elise bewegt ausgiebig über ihren Vetter zu sprechen. Hier erfahren wir sehr viel über den Charakter und die Tätigkeit Geoffreys. Nur als ihr Lob zu impulsiv wird, wendet sich Wickham an Dubois: "She's roasting me, General; Elise, have mercy". Zuletzt findet man die Formeln: Elise und Dubois sind: "birds of prey", Wickham "Noah's dove". Dann folgt eine sehr lebhafte soldatische Szene, die stark an Grabbes Soldateska erinnert. Die Frage soll entschieden werden, welches Leben schöner sei, das des Soldaten, oder das des Zivilisten und am Schluß wendet sich Elise auch an die Ordonnanz. Diese steht halb abgewendet von den übrigen an der Theke und entscheidet sich: "Is it the hell-for-leather leader that they (= die Menschen) trust? No. It is the bravest? No. It's the man of judgement. But judgement is a civil quality — it looks to the general well-being — admits bene-

volence, humanity — and (bowing to Elise) all the graces. I plump for the civil!" Dann dreht sich die Ordonnanz ganz herum, sein ganzes Gesicht wird sichtbar, und wendet sich an den General mit der Frage: "General Dubois, why are you not at Dijon? Überrascht kann der General nur die Worte stammeln: "My God! — Napoleon! Sire!" Napoleon wiederholt seine Frage und erinnert ihn (sein wunderbares Gedächtnis wird hier demonstriert) an alle Einzelheiten seines Kommandos und befiehlt ihm nach Dijon zurückzukehren, sonst würde er an derselben Stelle erschossen werden, wo er das Kreuz der Légion d'honneur erhalten habe. Der General verbeugt sich und geht hinaus, nicht ohne vorher Wickham Zeichen zu geben, ihm zu folgen. Wickham folgt ihm auch und Napoleon wendet sich an die Soldaten. In herrlichen und humorvollen Gesten und leutseligen Äußerungen (er packt die Soldaten bei den Ohren, erkennt einen früheren Galeerensträfling wieder, der jetzt Böttcher ist, öffnet wiederholt seine Schnupftabakdose und präsentiert sie, findet aber den Tabak stets feucht und somit unbrauchbar; dann gibt er Nan nur 800 statt der geforderten 1200 Franken und begründet es auch, immer halb im Scherz und Ernst) ersteht der "Soldatenkaiser" vor uns. Schließlich kommt Nan auch auf "Vicamp" zu sprechen, „der nur die Fischer liebt und die Politiker haßt". Napoleon erinnert sich natürlich sofort, als er den Namen hört und als Nan treuherzig meint: "An akward and simple young man, your Majesty, — all angles and calculations", hat Wickham sofort die Sympathie Napoleons, der sich erinnert auch einmal so geschildert worden zu sein. Alle Anwesenden kennen Geoffrey und nach einem Bescheid von ihnen über Geoffrey lädt er ihn zur Audienz. Beim Gehen wirft ihm Elise einen glühenden Blick zu, er betrachtet auch sie noch einmal interessiert und dann herrscht atemlose Stille, nachdem er gegangen ist. Auf den Straßen hört man (wie bei Grabbe) das "vive l'Empereur". Alles ist noch bestürzt und steht ganz unter seinem Bann. Köstlich ist es aber, wie die alte Nan den Bann bricht, indem sie sagt "He has been here, and he's sat on that chair!" (eine Anspielung Trenchs auf die Stühle, die sonderbarerweise in den Museen vom Publikum angestaunt werden, weil ein "großer Mann" auf ihnen einmal saß). Die alte Nan ist so befangen, daß sie immer noch auf den Stuhl starrt, als Elise nach Geoffrey fragt, und dann feststellt, „daß der Stuhl nie mehr benutzt werden darf". Weiter folgt ein Gegenspiel der Meinungen, ob es eine Ehre für Geoffrey wäre in Napoleons Schicksal mithineingezogen zu werden oder nicht. Diesem Gespräch macht das Eintreten Geoffreys selbst ein Ende. Dann leitet Trench

nach einem ironischen Geplänkel Geoffreys mit Elise auf Raymond über; Geoffrey sagt: "You remember Ray?", worauf Elise ihn typisiert: "That artist in crime? (auf seine Abenteuer angespielt), my twin soul?" (weil sie selbst so denkt), und er teilt mit, daß Raymond auch auf französischem Boden sei. Elise wird plötzlich ernst, denn sie erinnert sich Ray gesehen zu haben. Sie will ihm beistehen, falls er in Gefahr gerät. Nur undeutlich sagt Trench, was Ray eigentlich will, doch das liegt daran, daß nach Napoleon und Geoffrey die Gestalt Raymonds nur sekundäre Bedeutung hat. Als Elise fragt: „Und nun, Geoffrey, würdest du Napoleon erkennen?" erzählt Geoffrey, daß er ihm in Italien in einem Garten einst Depeschen überreicht habe. Er schildert ihn als "a troubled mask, of mixed hardness and desire — eyeballs alive with threat. More will than intelligence, I thought, in the big cheekbones. But what a smile! All boyish sweetness!" Dann überrascht Elise Geoffrey mit der Überraschung, die ihr zuteil wurde: "Well, the man in the dripping cloak, who was at your elbow but now —". Noch ist Geoffrey ungewiß: "The fellow with lank hair, and voice so full of assurance?" Worauf Elise nur sagt: Napoleon!, was Geoffrey staunend wiederholt und Elise noch einmal (ein zweifaches Echo) bestimmt ausspricht. (Die Unterredung Napoleons mit Dubois wurde Auge in Auge geführt und Napoleon erteilte seine scharfen Befehle mit leiser Stimme). Elise teilt dem immer noch Zweifelnden mit, daß ihn Napoleon um 5 Uhr desselben Nachmittags erwartet. Und die Gewißheit, die jetzt Platz ergreift, läßt Geoffrey nur ein "curious chance" sagen. Kaum kann er es glauben, daß seine so heiß herbeigesehnte Unterredung jetzt auf einmal so "quick work" sei. Elise wäre froh an Geoffreys Stelle zu sein, der Napoleon "Whether Devil or all Nature's dancingmaster" nennt. Sie wirft ihrem Vetter vor, daß er nur deshalb gegen Napoleon sei, weil dieser ihn brauchen will. Doch als ihr Geoffrey sagt: "I meant to sup with him before he invited me" ist sie ganz außer Fassung. Ein "Au revoir" Geoffreys will schon abbrechen, als sie ihn noch fragt, was er bis 5 Uhr anfange. Wickham erwidert: "I shall, may be, put up a prayer or two. Elise: To whom? Wickham: No one. — The spirit in the midst. Elise: And what shall you ask for? Wickham: Power". Während Geoffrey sich vornimmt, am Strand entlangzuschlendern, schließt die dritte Szene und mit ihr der erste Akt.

Zwischen diesen und den folgenden Akt hat Trench eine Zeit von 24 Stunden eingeschaltet.

Die erste Szene des zweiten Aktes versetzt uns in das Schlafzimmer der Baracke Napoleons. Dieses ist einfach gehalten

und die Baracke liegt sehr hoch auf dem Kliff. Ausführlich schildert Trench das Intérieur. Wir entdecken Napoleon, der im Begriff ist seine Toilette zu vervollständigen. Rustam, der Mameluk, wird fortgeschickt um Ménéval, den Sekretär Napoleons zu holen. Dieser unterbreitet ein dringendes Memorandum, das von drei Admiralen signiert ist, die im Gang warten. Wieder folgt ein an Shaw erinnernder Dialog in dem Napoleon einen Adler, der an der Decke angebracht ist, und der nach England blickt, "sorry fowl" nennt, trotz des Stolzes des Architekten. Seine Sparsamkeit erklärt, daß er über das von dem Architekten verbrauchte Geld schimpft. („Mit diesem Gelde könnte man zwei Spione in Sachsen unterhalten!"). Die Gewißheit um seinen Sieg gegen England spiegelt die Tatsache, daß er nicht eher die Ausstattung der Baracke mit dem Adler zahlen will, bis das feindliche Finanzamt alles begleicht. Wieder kommt der Humor zu seinem Recht, als Ménéval alles notiert. Danach liest Ménéval einen langen Brief aus Paris vor, in dem hauptsächlich gesagt wird, daß der Faubourg de St. Germain nichts mit der Kaiserin Josephine zu tun haben will. Das wutentbrannte historische Aufstampfen Napoleons ist hier angebracht worden. Er dünkt sich so erhaben über alle Welt, daß er zu dem — bei allen Napoleon-Dichtern gebrauchten — Begriff "insects" kommt (was wir in dieser und in anderer Beziehung schon mehrfach erwähnt haben). Nach Reminiszenzen an Lodi und Arcola und nach Erledigung der kleinsten Kleinigkeiten, die sein ungeheurer Arbeitsgeist wie spielend bewältigt, kommt Napoleon vor dem verschiedene Karten liegen, auch auf die englischen Seekarten zu sprechen. Erstaunt bemerkt er, daß seine Untergebenen gar nicht mit einer Invasion Englands rechnen. Ménéval wird ein wenig verhöhnt von Napoleon: "I should have consulted you! Is this crossing practicable?" Ménéval wird im Laufe des breit geschilderten Gesprächs immer betroffener und hilfloser. Napoleon mißt natürlich mit dem „gesunden Menschenverstand" seines Untergebenen. Nachdem er festgestellt hat, daß "things are in the balance", führt er den Dialog mit Ménéval weiter, indem er auf die Liebschaften seiner Generale zu sprechen kommt. Auch Dubois erwähnt er und von ihm ausgehend sagt er: "It's no good, they want to live soft. Nothing will cure them but the bivouac". Inzwischen meldet Rustam eine Dame, "well-bred and well dressed", die ihren Namen nicht nennen will. Die wartenden Seeoffiziere haben sie ohne "yellow ticket" eingelassen, um den Effekt auf Napoleon zu beobachten. Sofort hat Napoleon dies durchschaut, und mit den Worten "I'll teach the grinning fools a lesson!" schließt die Szene. Die zweite Szene spielt auf einem Gang der Baracke, der zum Beratungszimmer führt, das

die Admirale sehen können. Die drei Admirale plaudern sorglos über den Lebensweg ihres Herrschers, der „das Recht auf Eitelkeit verdient hat". Sogar der schäbige Anzug Napoleons ist ihr Thema und sie erklären ihn so: "he must shine by not shining". Sie freuen sich, daß ihr Leben bequemer ist als das des "Mannes von Eisen" und vor allem setzt sie seine Vielseitigkeit in Erstaunen. Menschen von Mittelmaß, die sie sind, können dermaßen über Bonaparte sprechen: "I can understand a man wholly a soldier — wholly a thief. But this prismatic polygon of a fellow wants to sparkle all round". In der allgemeinen Ansicht über ihn sind sich die drei uneinig, aber in einem sind sie ganz einig: "His ignorance of sea is terrible". Alles wird durchgehechelt, was das nur einigermaßen beweisen könnte und zuletzt ist alle Aufmerksamkeit wieder auf Napoleon und die Dame gerichtet. Mit Ménéval, der dazu kommt, sprechen sie über das von ihnen unterzeichnete Memorandum. Auch die furchtbare Angelegenheit um Bruix wird erwähnt, der mit seiner Flotte im Sturm paradieren mußte, sodaß am nächsten Morgen der Strand voller Leichen lag. Am Ende der Szene nennt Ménéval Napoleon "the very image of docility" und sie klingt in dem Lachen des zweiten Admirals aus, der sagt: "Five minutes and I see the image of docility chasing us round the table!"

Die letzte Szene des Aktes spielt ebenfalls noch in der Baracke, und zwar im Beratungszimmer, von dem aus man die See sieht. Eine große Karte des Kanals hängt an der Wand und an der Decke befindet sich der Adler, von dem die Rede war. Ein großes Teleskop und der typische grüne Tisch fehlt nicht. Daß die Admirale in das Zimmer sehen können ist bereits erwähnt. So kann man auch an bestimmten Stellen die Admirale warten sehen. Napoleon sitzt auf dem historischen einzigen Stuhl des Raumes und liest den "Moniteur" — so daß er noch unbemerkt einer Kritik unterzogen werden kann. Elise — die erwähnte Dame — tritt ein. Sie ist im ersten Augenblick befremdet, als sie sich so beobachtet sieht, da sie alles mehr privat gewünscht, macht aber einen kühnen Schritt und steht Napoleon gegenüber, der noch immer nicht von seiner Zeitung aufsieht. ("il commediante!") Auch als sie an die Taverne und an das Theater erinnert, blickt er nicht auf, sondern begnügt sich mit höchstens sechs-silbigen Sätzen etwas zu sagen. Er will, daß die Admirale ihn beobachten und ändert abwechselnd die Lage seiner Zeitung und seine Haltung. (Wieder ein den Vergleich mit Shaw fordernder Trick). Sie bietet sich ihm als Freundin an und als Napoleon kühl fragt: „Noch etwas?" spricht sie von ihren zwei Vettern und besonders von Geoffrey, den sie für ungewöhnlich erklärt.

Sie erzählt weiter, daß er seinen Seekarten zwölf Jahre seines Lebens gewidmet hat und diese Karten für Frankreich unschätzbar seien. Wieder nur ein lapidares und nichtssagendes "I am obliged to you" Napoleons. Dann erwähnt sie noch Dubois, dessen Karriere sie retten möchte. "Take me and pardon him". Als sie von dem Einfluß spricht, den Napoleon auf sie gehabt hat, fragt er wieder nur so nebenhin: „Sind das alles Impulse, die Sie zu mir treiben?" Worauf sie — ganz leidenschaftlich — sagt: "Impulses! Lord, I have a parliament of impulses, that can't hear themselves speak! All my life I have been seeking the heroic . ." Auf den späteren Einwand Elisens, daß man auch die Fehler des Menschen achten muß, folgt ein eisig-höfliches "The relevancy of your remarks escapes me, ma'am". Auf all ihr girrendes Umschwärmen hat Napoleon nur die einzige Bemerkung übrig: "I cannot have my hours invaded by — interesting affairs of the heart". Napoleon scheint hier ganz Trenchs Figur, jedoch das Charakteristische an manchen Wendungen Napoleons ist historisch. Der sonstige Text ist reine Erfindung des Dichters. Die Ungewißheit, in die er das Publikum (hier nicht nur den Leser) versetzt, ist gut gegeben. Das Zögern ist fruchtbar. Fortwährend kehrt das "Is there anything else?" wieder. Von Ray erfahren wir durch Elise, daß er gegen „den Tyrannen" ist. Der Dialog wird immer flüssiger, was auch sein muß, denn er dehnt sich immer weiter aus. Elise läßt sich nicht fortschicken. Sie ist zum Kämpfen durch Napoleons Worte angestachelt worden, die besagen, daß eine Frau eben in ihren Grenzen bleiben muß. ("I distrust superior women".) Er will sie nicht als Ausnahme gelten lassen und sie will es nicht aufgeben, es ihm beizubringen. Das stets kühle und uninteressierte Lächeln Napoleons verletzt sie schließlich doch und sie eilt hinaus. Sie murmelt noch etwas, das der Türsteher Napoleon wieder mitteilt: "He never shall fall into those hands". Damit wird wieder Geoffrey in den Vordergrund gerückt. Auch als Ahnung und Vermutung des Kommenden hat Trench die Stelle gebracht. Die Unterhaltung Elisens mit Napoleon hat für den Kaiser, der hier als reiner Utilitarist geschildert wird, trotz seiner Haltung einen Erfolg, denn er sagt, nachdem sie gegangen ist, erregt auf- und abschreitend, zu dem Diener: "Take her adress. So much temperament to deploy — might be damned useful". Ménéval läßt nun die Admirale herein, und Napoleon spricht mit ihnen von den Plänen Wickhams, der sich selbst im Nachbarzimmer befindet. Die Notwendigkeit guter Küsten- und Meereskarten wird aufgezeigt, und verschiedene strategische Pläne werden entwickelt. Ohne daß die Herren Admirale nur irgendwie die Absicht ge-

äußert haben, führt Trench mit dem ironischen: "Ménéval, the Admirals would like to hear M. Vicamp's observations on their paper," zu Wickham über. Wickham tritt freudig und mit festem Blick ein und Ménéval wird entlassen, nachdem auch der Diener schon fortgeschickt worden war. Napoleon begrüßt ihn als Mann der Wissenschaft, der die Note der Admirale analysieren soll. Doch — und das ist wesentlich — Geoffreys erstes Wort ist bereits eine Abweisung nicht der Persönlichkeit, aber den Kriegsplänen Napoleons England gegenüber: "I know nothing of Armadas". Und er fragt, ob Napoleon überhaupt die Meinung eines Laien über die Dinge wertvoll sein könnte. Der dritte Admiral bringt — Geoffrey unterbrechend — das Wort "tides" in die Diskussion. Das ist das Schlagwort für Napoleon und Wickham erklärt streng wissenschaftlich die Unpünktlichkeiten der Gezeiten und Strömungen. Wohl oder übel ist er auch gezwungen eine etwaige Landung Napoleons mit in seine klaren Kalkulationen zu bringen. Napoleon, ganz Stratege Geoffrey gegenüber, der doch den Menschen in ihm sieht und hier nur von Militärs und militärischen Meinungen umgeben ist, lauert nur auf eine Gelegenheit günstiges über eine Landung zu erfahren. Doch Geoffrey beschäftigt sich zuvor mit den Fehlern der Note, denn davon, daß jeder Küstenstreifen seine Piloten hat, und von denen wieder jeder seine "rule of thumb", steht nichts in dem Memorandum. Napoleon läßt Wickham den "fellows" die Regel für Boulogne erklären. Damit ist der erste Angriff gegen seine Admirale eingeleitet, die er im weiteren Gang der Handlung tüchtig herunterkanzelt. Der Sinn Trenchs für angebrachte Witze ist hier wieder bemerkbar: 1. Admiral: "We're aware that your Majesty called us "cautious imbeciles" .. Nap.: Did I say "cautious?" Die Admirale bilden sich ein, Napoleon nur eine unbequeme Opposition zu sein (vorausgegangen in deren Gespräch mit Ménéval). Doch dieser wird jetzt ganz Caesar: "I love my opposers. I need them to feel invincible" . . . oder "Here was the Roman base for all invasions in Britain". Dann zählt er die "proud ghosts" auf, die das gewagt haben, woran er seiner unfähigen Admirale wegen scheitern sollte: Caesar, Claudius, Hadrian, Antonius, Constantius, Constantin. "Shall we halt, when they passed over?" Und auch hier folgt der bereits bei Buchanan belegte Ausspruch: "One word governs me — Charlemagne". Alle die zitierten Kaiser "live and move" in Napoleon. — Dieser lange „Monolog" ist sehr gut. Wie bei Buchanan ist hier Napoleon mit seinem Genius allein. Der Nützlichkeitsmensch verschwindet hinter seiner Größe. "A battle of Salamis in the North Sea" ist sein Ziel. Die Admirale dürfen gehen und Wickham ist kaum mit Napoleon

allein, als ein Gefangener angekündigt wird. Währenddessen spottet der Kaiser noch einmal über seine Seeoffiziere, "das Zeug, mit dem er zu arbeiten hat". Doch überraschend erklärt Wickham die Offiziere für kompetent, nachdem er doch zuerst selbst mit seiner Kritik nicht zurückgehalten hatte. Aber das erklärt sich – wie schon angedeutet – in seinem Verhältnis zu dem "antagonist" Napoleon, wovon dieser nichts weiß. „Nap.: Then what did you think of my speech yourself? Wickh.: A brave performance, sir. Nap.: My lighthouse left you cold? Wickh.: The speech and the speaker were dark to me. Nap.: Why? Wickh.: How make good your vaunt? Why promise what you cannot perform?"

Damit ist der erste Konfliktstoff angehäuft worden. Napoleon ist erstaunt, denn er hat Wickham mehr geoffenbart als er eigentlich wollte und bekommt eine solche Antwort. Noch ist er unentschlossen, welche Entscheidung er herbeiführen soll – jene von England oder die von Oesterreich. Denn bei großen Problemen denkt er sich immer zwei Lösungen aus. Indem er alles, was ihm untergeben ist, zwingt, an nur eine Möglichkeit zu glauben, muß er in der Tat eine "serious comedy" spielen. Er steht immer noch vor der Alternative und nennt das enfant terrible Wickham "a master-piece". Doch er bewundert dessen Aufrichtigkeit, und – ist zur selben Zeit die Unaufrichtigkeit selbst: "Bildeten Sie sich ein, daß ich im Ernst sprach?" Wickham verharrt in stählerner Konsequenz: "Ay, in mad earnest". Napoleon – der gelehrige Schüler des großen Talma – schauspielert weiter, doch die unerbittliche Wahrheit Geoffreys entdeckt schnell dieses Flunkern cum grano salis. Das Körnchen Wahrheit hat Wickham sofort gefunden, denn er weiß, daß Napoleon auf seine Bezeichnung des Lagers zu Boulogne als "a demonstration, a sea-fairy-tale," antworten muß: „Sie wußten das?" Der Grund für Geoffreys Sicherheit sind seine eigenen Studien: "The charts needed for such a move by sea no ministry in the world possesses. They don't exist". Er erklärt dann Napoleon die Wertlosigkeit der bereits vorhandenen Karten, indem er genau auf das eingeht, wovon man keinerlei Kenntnisse hat. "The only fresh trust-worthy charts are my own. And they, being single-handed work, are fragmentary" gesteht er schließlich, ohne zu ahnen, was ihm daraus entwächst. Die englische Küste hat er bereits vollständig kartographisch skizziert und Napoleons erste Frage lautet natürlich, wo die Karten sich befinden, worauf Wickham antwortet, daß sie in dem Kasten seines Bootes aufbewahrt seien. Warum er nicht im Hafen gelandet ist, erklärt er damit, daß seine Takelung englisch ausgesehen habe und er

deswegen eventuelle Maßnahmen der Blockade gefürchtet hätte. Schließlich erwidert Wickham Napoleon, der fragt, ob es nicht möglich sei mit seinen fehlerlosen Karten in England zu landen: „Nichts ist unmöglich, wenn es nicht einen Herrscher gäbe, der vergessen könnte, daß er: had crossed the Alps, won seventy battles, conquered fifty provinces, taken a thousand standarts, disarmed Sardinian kings, humbled Popes and Emperors and made of Italy a kingdom". Dann fragt er (als Antithese zum Vorhergehenden), ob er sich eines "lean young man, one of Plutarchs men" erinnern könne, und erzählt einen Vorgang, den er und Napoleon zu gleicher Zeit erlebt haben. So erfährt Napoleon, daß er Freiwilliger in Italien war. Die ein wenig dunkle Stelle: „Nap.: I remember your face. Suppose your young captain here. Wickh.: I say he would not give a jot for my evidence, though fresh from the English shore nor even for that of the men in the next room (= die wartenden Seeleute, die mit Geoffrey sympathisieren). Nap.: I guess your riddle. Wickh.: Then sir, you can word the answer" könnte sich aus dem Folgenden dergestalt erklären lassen, daß Napoleon auf sich selbst anspielt mit dem "young captain", der Geoffrey lieber gewesen ist als der jetzige Kaiser. Das Erraten des Rätsels ist das Erraten der Opposition Geoffreys dem Kaiser gegenüber, der für seinen Hauptmann vielleicht alles tun würde. Eine lange Pause schiebt sich zwischen Napoleons freudige Antwort. Er will sich nachts selbst auf Geoffreys Boot, das wegen seiner Takelage sicher ist, einschiffen "and beforehand look so narrowly into the coast already", wie Wickham ergänzt. Doch der junge Wissenschaftler beantwortet die Frage, ob er zögere mit "not I", worauf Napoleon die Kapitäne hereinruft. Geoffrey stellt sie vor, jedoch Napoleon kennt sie bereits alle und auch viele ihrer Taten. Dann sagt er klipp und klar was er will: die Küste in einer oder zwei Nächten in eigener Person inspizieren. Als er die Frage nach der Möglichkeit dieses Vorhabens stellt, kommt nach vorhergehendem ehrlichem Erstaunen die Bejahung. Unter Geoffreys Kommando soll das Wagnis unternommen werden. In der Nacht des nächsten Tages will Napoleon den Kanal überqueren, sein Wunsch wird von Wickham gewährt: "Agreed and more than agreed". Napoleon wird nun sehr jovial, bietet Geoffrey Tabak an und summt eine damals sehr bekannte Weise. Wickham sagt, daß England die herrlichste Geschichte der Welt erfunden habe. Und als Napoleon neugierig fragt: „Welche?" sagt Geoffrey: „Seine eigene"! Weiter nennt Trench die englische Geschichte "the Odyssey of Europe" und die Frankreichs "the new Iliad". Inzwischen meldet Ménéval einen Schaden bei der

Hauptbatterie an, und Napoleon sieht persönlich nach. Dies geschieht, damit Wickham allein gelassen wird, um sich in einem Monolog einmal selbst zu enthüllen. Er freut sich auf das Zusammensein mit Napoleon, den er ja zu überzeugen hofft: "He's coming! The incredible's within an ace, within an ace! Halfway upon my cliff — rocks below! Have I climbed up here in a dream? Why am I not mad with joy? Numb, rather numb! But after all I am serving — and I shall be alone with what I asked for". Darauf berichtet Ménéval über die Festnahme eines jungen Mannes, der nur Englisch spricht. Ein Küstenwächter (derselbe wie 1. Akt 1. Szene) bringt den Gefangenen herein, der zerschlampt und atemlos dasteht ohne Wickham anzublicken, der ihn sofort erkannt hat. Geoffrey bittet um die Erlaubnis, an den Gefangenen einige Fragen richten zu dürfen, was bewilligt wird. Auf die Anrede "Prisoner" hin erkennt Raymond - denn dies ist der Gefangene — erst seinen Bruder. Der Dialog, der nunmehr zwischen den beiden Brüdern geführt wird, ist ein fingiertes Kreuzverhör, von dem sich die anderen natürlich, da sie kein Englisch verstehen, täuschen lassen. Keuchend erzählt Raymond, daß er eines der schweren Geschütze unbrauchbar gemacht habe und nicht entdeckt, sondern nur wegen Verdachts festgenommen wurde. Er fürchtet erschossen zu werden. Doch Geoffrey verspricht ihm für seine Befreiung zu sorgen. Und zwar "this very night" (die nächste Nacht wollte er mit Napoleon die Kanalüberquerung unternehmen). Geoffrey will noch in dieser Nacht auf den durch allerlei sichere Mittel befreiten Ray unter dem Felsen warten, wo auch die gemeinsame Landung stattgefunden hat. Die Schaluppe ist nicht weit auf See und wenn kein Boot oder Planken aufzutreiben sind, will er sie mit Ray schwimmend erreichen. Furchtbar kommt es Ray an, daß Geoffrey, wenn er gerettet wird, auf seinen Plan, auf seine Hauptunterredung mit Napoleon, verzichten muß. "All by my folly ruined." — Geschickt hat Geoffrey Zwischenfragen Ménévals, die sich um den Inhalt des Gesprächs bemühten, pariert. Auch Napoleon kommt zurück und erklärt kategorisch, daß der Gefangene, wenn schuldig befunden, vor eine Kanone gebunden werden muß, die dann abgefeuert wird, denn "these uncountable spies must be stopped". Dann ist er mit Geoffrey allein, den er fest und stetig im Auge behält; er ruft Ménéval zurück und teilt ihm mit, daß der Gefangene unbedingt zum Sprechen gebracht werden muß, auch wenn seine Daumen solange in einem Musketenschloß gequetscht werden, bis er spricht. Währenddessen hat er bei Geoffrey doch "a sligh contraction of a cheek" bemerkt und irgendeinen Verdacht, den uns Trench nur erraten läßt, geschöpft. Napoleon

läßt sich aber davon nicht das Geringste merken und wendet sich gutgelaunt an Geoffrey, den er mit dem vorausbesprochenen Rendez-vous noch einmal für den nächsten Abend bindet. Wickham verabschiedet sich daraufhin und geht gedankenvoll und bewegt hinaus. Zuvor wagt Bonaparte eine Anspielung, indem er lächelnd fragt: "Provided of course, you have no prior engagement!" Er sieht ihm lange nach und stellt dann nachdenklich fest: „Er machte Ausflüchte". Das Kind Geoffrey ist dem Psychologen und Schauspieler Napoleon nicht gewachsen gewesen. Napoleon scheint — was Trench noch nicht mitteilt — irgendeinen Verdacht zu schöpfen, auf den ihn die geschwätzige Elise, als sie von ihrem zweiten anwesenden Vetter sprach, gebracht hat.

Schnell bereitet nun Napoleon seine Schiffsreise vor und läßt den Hafenkapitän rufen, mit dem er von der Schaluppe spricht. Ein geistreicher Satz des Kaisers läßt später folgendes ahnen: "Captain: She (= die Schaluppe) some-times helps the escape of French prisoners, sir? Napoleon: She is in enemy hands, perhaps helping the escape of English prisoners." Das "We'll forestall them" Napoleons gibt uns die Gewißheit, daß er genau weiß, Geoffrey habe etwas vor. Er befiehlt, das Schiff heute noch zu besetzen und er selbst will ebenfalls mit einem Depeschenboot die Schaluppe einholen und betreten. Eigentümlich ist es nun, daß Trench jetzt einen Dialog Napoleon-Rustam bringt, nachdem der Kapitän Nebelwetter für diese Nacht prophezeit hat. Rustam ist besorgt; er hörte Napoleon im Traum murmeln "Be strong, deceive, strike"! und bittet ihn nicht nach England zu gehen. Für ihn liegt der Ruhm im Osten. "Asia is for thee". Das Gespräch läßt immer deutlicher die Absicht Trenchs erkennen, daß er die Person des Rustam als Träger der napoleonischen Ideen über den Osten genommen hat. Rustam ist gegen die "ash-grey sea". „Die Gräber des Ruhmes liegen bei den Pyramiden". Napoleons Zerrissenheit spiegeln die Worte: "I am an outlaw and an instrument like thee". (Der Gedanke, der für Hardy und Buchanan so maßgebend geworden ist). Noch einen weiteren Sinn hat dieser Dialog, denn Napoleon teilt da mit, daß er heute noch und zwar „without him" (= Geoffrey) segeln will. Er will nur Wickhams Karten, "but the map-maker himself I leave behind". Mit diesem Vorhaben schließt der zweite Akt.

Im dritten Akt befinden wir uns schon in der Kabine der Schaluppe Wickhams. Seeoffiziere suchen nach Papieren und Zeichnungen. Offene Koffer dokumentieren dies ebenfalls. Einem Adjutanten teilen sie die Erfolglosigkeit ihres Suchens mit. Auch

erzählen sie von einer Hand, von einem Arm, den sie aus dem Meere haben ragen sehen. Auf den bretonischen Aide-de-Camp macht das besonders Eindruck. Er leitet auch über zu der Feststellung, daß ein anderer Mann gerettet worden ist, und der, dem der erhobene Arm gehörte, versank. Während der Nebel auf dem Meer immer dichter wird, werden zwei Fäßchen Pulver unter einer Luke verstaut. Man erfährt weiter, daß sich Napoleon im Steuerhaus befindet. Wieder wird er und sein Verhältnis zur See humorvoll und spöttisch, aber auch bewundernd und anerkennend besprochen. Zuletzt wird ausgemacht Napoleon nichts von dem Ertrunkenen, der sich an Bord befindet, zu sagen. Unterdessen richtet Jan, Geoffreys jüngster Bruder, der ja, wie wir wissen, zurückgeblieben war, mit dem Steward die Tafel her. Der ebenfalls anwesende Hafenkapitän teilt mit, daß man Napoleon zerstreuen solle, denn er sei der Karten wegen, die nicht gefunden worden sind, aufgebracht. Napoleon tritt — wieder schauspielernd — gewollt brüsk ein. Er erzählt, daß der Nebel das Schiff sicher durch die englische Blockade gebracht habe und erfährt dann durch eine Stimme von Bord, daß sich ein Toter im Vorderkastell befände. Der Captain berichtet über das Auffinden des Toten; man sah zuerst zwei Köpfe im Wasser, dann hörte man Schreie von Ertrinkenden, den einen holte man herauf, der andere sank. Der an Bord befindliche müsse aber tot sein, denn er rühre sich nicht. Das nun folgende "Were you right to hamper me with this?" ist typisch für Napoleon, der einmal sagte: „Das Leben eines Menschen ist einen solchen Preis (= den Tod vieler Menschen im Bürgerkrieg) nicht wert" [1]) und ganz dem entgegen ein andermal: „Ich pfeife auf das Leben einer Million Menschen". Hier bei Trench interessiert ihn der Tote gar nicht; doch er kommt gleich auf ihn zurück, da er einen Effekt, "a good local impression" herausschlagen will, wenn er ihn in seiner Vaterstadt begraben läßt. Dann stellt er seine Laune um, es verdrießt ihn wohl noch, Wickhams Karten nicht gefunden zu haben, aber er freut sich auch der Besitzer von dessen Kajüte zu sein und bringt einen Toast auf den abwesenden Eigentümer aus. Darauf entwickelt sich ein sehr freimütiges Gespräch des unschuldigen und naiven kleinen Jan mit dem Captain und Napoleon. Das Geplauder des "enfant terrible" ist deswegen hier eingefügt worden, um neben der kindlichen Meinung eine genaue englische Meinung über Napoleon darzulegen. Jan kennt Napoleon nicht. Als der Captain den Jungen nach seinem Namen fragt und er "Jan Wickham" antwortet, schaut Napoleon überrascht auf. Jan

1) Houssaye, 1815, II. 41.

will ein guter Engländer werden und äußert auch den Wunsch "Boney" einmal zu sehen. Er erzählt, daß der Schäfer auf dem Dover Cliff Napoleon hätte über den Kanal blicken sehen, was Napoleon sarkastisch bestätigt. Großartig wirkt es, als Jan sagt: „Napoleon ist gefährlich, wenn er traurig ist und wird melancholisch, wenn er aufs Wasser sieht". Er erzählt auch, daß alles ausgerissen ist, als man etwas von einer Landung munkeln hörte, alle "spinster ladies", wie er die Feiglinge insgesamt nennt. Napoleon nennt daraufhin ganz England eine "alte Jungfer", die „das Gleichgewicht der Mächte ohne ein Schwert in der Hand wahrt". Als er von sich selbst als Brigant spricht, sagt Jan: „Deswegen mag ich ihn". Jan singt dann ein Lied seines Vaters und auch ein Leutnant stimmt eines an. Er plaudert dann weiter aus, daß auch sein Bruder gern Boney treffen möchte, daß sein Vater einst große Hoffnungen auf Napoleon setzte, aber seine Mutter auf ihn herabsieht. Man ist wirklich amüsiert, als Jan noch dazu fortfährt: „Ich will unter ihm fechten . . Denn er ist so ein "game little devil!" Auch seine Kenntnis der französischen Sprache erklärt er, denn seine Mutter ist Französin (wie wir ja wissen). Allgemeine Bestürzung tritt aber ein, als Jan den Ausspruch seiner Mutter mitteilt: "She says, he betrayed the Republic". Das Gespräch kommt dann wieder auf Geoffrey, den Jan sehr liebt, und von dem er erzählt, daß er, als sein Vater im Gefängnis war, ihn unterstützt habe, obwohl er selbst dabei hungerte. Napoleon fragt dann: „Was brachte denn deinen Vater ins Gefängnis?" und der frühreife kleine Jan gibt die prächtige Antwort, die auch für Geoffrey gelten könnte: "Thinking too much. They don't like thinking in Kent." Zum Schluß hebt der Dichter die reflektierende Größe Napoleons hervor: "Captain: We'd all be free if wishing did it — every slave in Europe. Napoleon: No blabbing, Captain!" Wieder kommt die Sprache auf Geoffrey, den Jan erwartet. Als Hinführen auf das Kommende können die wie zufällig hingeworfenen Worte Napoleons gelten: "Can your brother come aboard over fifteen miles of water?" Worauf Jan erwidert: "He'll come somehow." Napoleon bittet den Knaben, ihn um drei Uhr zu wecken, worauf sich dieser zurückzieht.

Die gefühlsrohen französischen Seeoffiziere erlauben sich nun einen derben Scherz mit Jan. Sie wollen ihn einer Nervenprobe unterziehen und ohne Laterne zu dem toten Mann an Deck schicken, auf daß er ihn „wecke". Napoleon läßt sie gewähren. Jan wird geholt und fortgeschickt und man wettet, daß der Knabe nicht zurückkommt. Doch Jan kommt wieder "serene and composed" und berichtet, daß der Mann an Deck sich nicht wecken

ließe. Napoleon gibt keine Antwort, als sie den Knaben noch-einmal wegschicken und ihn fragen: "We want no men of feeling?" Man hört ein Geräusch an Deck. Jan kommt wieder und teilt mit, daß der "nasse Mann" schlafe; aber: „He's coming". Alles ist betroffen und eine Pause tritt ein. Jan zieht sich zurück und Totenstille lastet schwer auf allen, als Geoffrey mit verwildertem nassen Haar und totenhaft bleich wie blind im Rahmen der Tür erscheint und dann an der Wand entlangtappt. — Alles das hat Trench durchaus nicht unwahrscheinlich, sondern sehr realistisch gebracht und aufgebaut. — Wickham sieht niemanden und in einem von Phantasien durchwühlten Selbstgespräch sagt er klar nur "ah, the parley" (Reminiszenz an die Unterredung mit Napoleon). Er phantasiert von „lebendigem Schinden" etc. und Napoleon spricht ihn an, während die Offiziere immer noch bedrückt schweigen. Fortwährend kommt das Wort "parley" über Wickhams bebende Lippen. Er spricht mit Napoleon und weiß nicht, daß er vor ihm steht. Die Spannung wächst riesenhaft, als der Trancezustand, der Halbschlaf fast in ein Delirium überzugehen scheint. Als Wickham seine Kajüte vermutet, will ihn ein Offizier wecken, doch das "No, idiot! Listen!" Napoleons weist ihn zurück. Schon mischt sich in die Phantastereien Geoffreys (catch that beat!) auch dunkel Verständliches (The pulse of the norm we spring back to). Immer mehr drängt sich die Handlung zum Höhepunkt hin. Geoffrey beantwortet Fragen, die er sich selbst stellt, und die alle auf ein furchtbares Erlebnis schließen lassen. Dann hört er bereits auf die Worte seine Umgebung; als der A.D.C. fragt „von wem spricht er?" antwortet er „Nur von mir selbst". Nach einem "Ah! I forgot" geht er auf eines der Fächer zu, fühlt inwendig herum, erscheint zufrieden, schließt es und setzt sich auf den durch Napoleons Aufstehen frei gewordenen Stuhl. (Wieder sehr geschickt vom Dichter, der dadurch noch Wickhams Zustand kennzeichnet). Währenddessen informiert Napoleon die Anwesenden über das „Rätsel" Wickham und nennt ihn „eine Art Proteus". Worauf Geoffrey die weniger verworrene Antwort gibt: „Proteus, yes. Only Proteus storms heaven. How? In all forms one. Multiple in our lower nature. That makes maps. In our higher, single. I drink to Proteus! But I'll sleep a little first. Then for the parley". Stetige Assoziationsreihen, die von hellen, neuen Aeußerungen durchbrochen werden, wickeln sich ab. Doch einen Gedanken zu Ende zu denken ist er noch nicht fähig. Immer wieder kommt er auf das "parley" wie auf eine fixe Idee zurück. Dann erinnert er sich an das Sinken seines Bruders und an Napoleons Adresse kommen nun Worte, die Geoffrey früher dachte, aber jetzt — wie im Rausch

— ausspricht. Den siebenunddreißigjährigen Napoleon, der vor uns steht, nennt er „einen dreiundzwanzigjährigen Artillerieleutnant von "hard mind". Daraufhin, als für Napoleon selbst die Lage etwas peinlich wird, will er mit Geoffrey allein bleiben, was immerhin eine Gefahr bedeutet. Der neue folgende Dialog Wickham-Napoleon bringt nun den Höhepunkt des Dramas. Wickham kommt immer mehr zu sich, wird aber schnell wieder wirr und schwierig. Auf einmal entringt sich ihm bei dem Betrachten des ihm bekannt vorkommenden Gesichtes Napoleons der Schrei: "What have you done with my brother?" Der erstaunte Kaiser gibt keine Antwort und Geoffrey sinkt in erneute Apathie zurück. (Well, I remember, he sank). Dann spricht er von Frankreich und seinen Ideen, und nennt sich selbst Wickham. (Lightnings must be controlled, Wickham!) Jetzt klärt sich seine Vorstellung. Napoleon erinnert ihn, daß er sich auf seinem Schiff befände: „Wickh.: Is Wickham in command? Nap.: No, I am. Wickh.: I left Watt in command — old Watt. Nap.: I'm in command. Wickh.: Give Wickham back his ship! Give Wickham back his brother!" Eine lange Pause tritt nach weiteren schwächer werdenden Halluzinationen, die aber stets einen wahren Hintergrund haben, ein. Nun wird Napoleon ganz bitter und wahr. Er rüttelt ihn auf, „Warum bist du so unredlich mit mir wie die anderen?" Wickham fährt mit der Hand über die Augen, als wolle er sich selbst das Zeichen zum Enthypnotisieren geben und spricht: „Sie wünschen meine Karten, — ich hatte sie vergessen!" Noch immer etwas betäubt, geht Geoffrey wieder auf das Fach zu, nimmt die Karten heraus und schleudert sie auf den Boden. „Da sind sie" sagt er und vergräbt seinen Kopf zwischen seinen beiden Händen. Napoleon stürzt sofort über die Karten her, prüft sie heißhungrig und findet sie ausgezeichnet. Alles was er braucht ist in ihnen enthalten. Geoffrey schläft ein. Napoleon zieht ihn zu sich her und fragt ihn, was eine blaumarkierte Stelle bedeute, die Geoffrey langsam als Farmhaus seines Vaters erklärt, worauf Napoleon enttäuscht sagt: "Ah — not a fort" und "It has a tower!" Er hat nur Interesse für seine Zwecke und ist es gewohnt jedes Gebäude auf eine artilleristische Verwendungsfähigkeit hin zu untersuchen. Er ist — ohne daran zu denken, welches Leid hinter Geoffrey liegt — wieder ganz Utilitarist und bittet Geoffrey in seine Dienste zu treten. Doch Geoffrey äußert nur die für das Weitere so bemerkenswerten Worte: "It's time to drop out of the light. You too". Für ihn gibt es kein Erwachen mehr: "The parley 's ruined". Unbekümmert erscheint Bonaparte jedoch alles perfekt trotz Geoffreys jetzt nur zu klaren Erkennens: 1. Sein

Bruder tot. 2. Er der Gefangene Napoleons. 3. „Der Schlüssel zu den Toren Europas“ in Napoleons „blutigen Händen“. Der Kaiser hält das alles noch für Verrücktheit und Folge der Erschöpfung, er legt sich zufrieden auf den Bauch und studiert die Karten. Darüber fällt langsam der Vorhang.

Die zweite Szene des zweiten Aktes — die kürzeste — führt uns auf die Schwelle des Abbey-Farmhauses in der Nacht. Wir sehen Anne, Geoffreys Mutter, die mit dem Schafhirten (den man nicht sieht) spricht. Sie erzählt einen Traum, der sie von ihrem Lager aufgescheucht hat: ihre Söhne fielen von einem schmalen Felsriff in die See.

Die dritte Szene spielt wieder in der Schaluppe. Napoleon ist auch eingeschlafen und Jan tritt ein, ihn zu wecken. Erstaunt sieht er seinen Bruder Geoffrey (den er jetzt erst erkennt), der ihn lautlos umarmt. Dann drängt er ihn hinaus. Dem erwachenden Napoleon (den er Phantom nennt) sagt er, daß er „so indifferent wie ein Traum“ sei. Der Kummer Geoffreys um Ray ist Bonaparte “an engaging folly“, denn “any seal or camel can shed tears“. Er fordert ihn auf: “Be above these animal ties!“ (Uebermensch). Er kennt nur die Bedeutung eines Jahrhunderts und “Transcendent Geometry 's the game“. Er bleibt eisigkalt. Sein Uebermenschentum spricht er nun wörtlich aus: “That's the sublime — to serve the superhuman“. Geoffrey ist nicht auf dem „Fußpfad“ des alltäglichen Lebens geblieben, er hat den „Höhenweg“ Napoleons gekreuzt. Doch Geoffrey hält nicht mehr mit seiner Meinung zurück: “Your Roman road — the beaten way — is barren. I come to show another“. Erst daraufhin findet es Napoleon der Mühe wert, eine Erklärung für sein eigenes Vorgehen und das Erkunden ohne Geoffrey zu geben. Er fürchtete, daß Wickham ein Köder wäre, mit dem man ihn in die Mitte des Kanals gelockt hätte, um ihn zu ermorden. Wickham verneint das, gibt aber zu, daß er mit ihm allein sein wollte um ihm das Wort zu bringen, das er nun immer wieder wie einen schweren Hammer fallen läßt: Reason. Er hat das Blut beider Völker in seinen Adern, und beiden ist wiederum gemeinsam: Reason. Napoleon hat aber nur die Karten im Auge: “The maps are sane!“ Mißtrauisch fragt er: „Und wenn ich auf Ihre “reason“ nicht eingegangen wäre, würde ich Ihr Gefangener geworden sein?“ Wozu Geoffrey freimütig bemerkt: „Wenn Sie ohne meine Karten zurückgekehrt wären, dann als freier Mann“. Napoleon dann wieder: „Und wenn ich Ihre Karten behielte, als Gefangener?“ Wieder ganz freimütig und unerschrocken beantwortet Wickham diese für jeden anderen kniffliche Frage mit

„Ja!“ Napoleon freut sich, daß die Lage durch sein frühes Eingreifen sich also zu seinen Gunsten gestaltet hat: “I'll hear reason now!“ Geoffrey erhärtet aber seine Ansicht durch die bittere Wahrheit: “Any Bourbon would be willing to hear reason, so reason spoke only from a cage“. Auch der Hinweis Napoleons „Sie sind ja frei!“ wird von ihm entkräftet: „Wie frei?“ Darauf will ihm Bonaparte sein Schiff wiedergeben und sagt weiter: „Ueberrede, überzeuge, bekehre mich und ich werde zurückkehren. Ich will die vollständige Wahrheit (stark truth) hören!“ Aber Geoffrey findet ihn — wie schon einmal — zu alt, um sie zu hören. Außerdem errinnert er ihn, jetzt gefaßt — an das, was inzwischen vorgefallen ist. Doch Napoleon will “the famous parley“ hören; “welches sind die Fehler, die Sie an mir finden?“ Wickham hat schnell seine Antwort formuliert: “You have no faith“. Positiv sagt er was ihm fehlt: “Overmastery“, was er späterhin noch einmal in die Worte kleidet: “You have tried all sorts of government save one, the impersonal — the art of self-effacement“. Eine Parallele dazu finden wir in den Noten Buchanans: “the impossibility of self-abnegation for the sake of any other living creature“. — Auch Blindheit wirft Wickham ihm vor; er soll dem Leben dienen. Kristallen ist die Antwort Napoleons: “I serve? I must be free as air — unanswerable — cold as a natural law“. — Nach vielem Hin und Wider entscheidet bei Napoleon stets die unerbittliche Konsequenz: “Helfen Sie mir, oder arbeiten Sie mir entgegen?“ Und Geoffrey findet auch hier eine klare Entgegnung: „Wenn Sie der Verteidiger Frankreichs sind, dann helfe ich Ihnen, wenn Sie aber der Angreifer Englands sind, dann arbeite ich entgegen“. Hier macht Napoleon eine Geste, die die Rechtfertigung seiner ursprünglichen Vermutung bedeutet. Sein Mißtrauen war also sehr angebracht und keine Gemeinheit Geoffrey gegenüber, der sagt, daß eine Wasserwoge heute nacht Napoleons Zwecke so oder so überfluten könnte. Wickham wollte auf Treu und Glauben (an act of faith) mit Napoleon unterhandeln, er „sucht, wie Napoleon, Vollkommenheit“. Er wirft Napoleon vor, daß er die Menschheit nur als Kanonenfutter (ripeness for the cannon) mißbrauche. Aus: “The forces in the frail things you ignore!“ spricht christlicher Geist. Alle sentimentalen Regungen überwindet Napoleon sofort: „Ich muß Ordnung schaffen!“ Hier will er erst recht beweisen, daß er der „Ordner des Chaos“ ist. Jetzt offenbart sich die Philosophie des Dichters, der aus Wickham spricht: „Haben Sie denn niemals gefühlt, wie menschliche Ordnung mit dem Universum zusammenstimmt?“ Das „Niemals“ Napoleons läßt ihn fortfahren: „Niemals die suchenden Augen Gottes gefühlt?“

Wieder errichtet das lakonische "Never yet" des „roten Kaisers" eine Wand auf, gegen die Geoffrey heftig anrennt: "When I saw it first, the sudden sight scarce gave me room to breathe! — the flowing eddies from one breath thrown off —". Die Stelle "Spiral rise of innumerable stems / Into chalices full of that intensest light / Of delicate love, that makes each chalice loved" ist ganz christlich aufgefaßt, und erinnert an Matthäus 26, 39: „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir, doch nicht wie ich will, sondern wie Du willst!" Ebenso Johannes 18, 11: „Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?" "Can you not feel it, the great pulsation" klingt an Hardy an, ist aber hier ganz theistisch genommen. Napoleon sagt dazu nur: "Your tide-work taught you poetry". Er denkt nur an Ordnen, an seinen Staat, den er vorhat aufzurichten. Wickham greift auch da ein: "First rise the families!" Jedoch der Kaiser hat nur Verachtung für die Familie übrig: "Pooh, the family!" (Wirkt als Gegensatz hier gut; Napoleon war aber oft auch anderer Meinung). Unsere Auffassung, daß Geoffreys im Anklang an das Christentum spricht, bestätigt der Ausspruch des Kaisers: "Yours is a faith for peasants". Die Basis für das, vorüber sich Bonaparte erhaben dünkt, bilden: Caesar, Soldaten, Künstler. Geoffrey weist auf eine "Common flame", die das Erhabene sein könnte, hin. "There is a Roman worship not of Caesar". "What if the hearth-light (Familie!) be the light of Heaven!" zeigt wieder seine persönliche Denkweise, ebenso das "to lift for us the future Temples of Vesta". Napoleon ist solcher "sheer poetry" nicht zugänglich. „Bloße Träume" seien ihm Geoffreys Ideen. Ein weises Wort legt daraufhin Trench dem jungen Geoffrey in den Mund: "And yet more real than we / Are the mere dreams we die for . . / Why do we rise to our full height as men / Only when this is threatened?" Damit legt der Autor uns ganz seine eigene Auffassung dar. Die Welt in der der Kaiser lebt ist für Wickham "a nightmare world". (Ein Ausdruck, den Geoffrey wiederholt gebraucht). Der Familie gilt sein Sorgen, die für ihn ist "dulled by mismating, foiled of joy". Napoleon findet es seltsam, daß Geoffrey von ihm verlangt, daß er den Familien dienen müsse, daß er die Familie als sein Ideal ansehen soll. Er hat diesen Kampf schon durchgekämpft, den Wickham führt. Jetzt kennt er nurmehr "a wilderness of individuals — (The strongest I)". Wickham entwickelt nunmehr an der Lebensgeschichte Napoleons dessen Veränderung: "You are changed, Napoleon. Asia has at a touch transformed Young Caesar". Auch die zuerst dunkle Stelle, wo er von einem "young Captain" sprach, klärt sich hier: "It was young Perseus, deliverer of France, it was my Captain,

did these things — 'T was you". Die tiefe Auffassung des Dichters spricht sich besonders hier aus: "Napoleon: "You're faint. Loss of blood? Wickham: Not of mine". Herrlich ist es, daß Geoffrey selbst jetzt nicht an sich denkt, sondern an das Blut der Anderen, das Napoleon vergossen hat. ("Two thousand prisoners sick are shot at Jaffa; Sackfuls of rebell heads poured out in Cairo", wie es an einer anderen Stelle heißt). Napoleon ist aber unüberzeugbar, er weiß, daß Frankreich ihn nötig hat, und daß, wenn er fällt "Europe shall be humbled, and not I".

In großartigen Bilderkurven spricht Wickham weiter über Napoleons Leben, seinen Wahnwitz vergleicht er mit dem Tanz eines rasenden Derwisches. Er kommt zu dem Schluß: " . . So wide an empire — So airy and so shadowy? Is for you Earth panorama — Heaven phantasmagoria? For you no other soul exists. .". Zuletzt scheint Geoffrey ungerecht zu werden: "Not born to the purple, you have climbed to the purple." Das Ha! Napoleons zeigt eine empfindsame Stelle getroffen, aber Wickham fährt fort: "But were it the purple of the porphyries of Sinai." Auch den Vorwurf, daß er ein Träumer ist, weist er zurück und kommt dabei auf die Geschichte Englands zu sprechen: "Rome left our tribes one great bequest: Her law". Es ist nicht zum zweiten Mal notwendig England zu erobern, als dessen freier Sohn sich Geoffrey fühlt. (Gegenteilige Auffassung bei Buchanan und Shaw.) Ein Caesar mußte vielleicht kommen, aber heute lehnt Geoffrey einen „Kaiser" ab. Ganz Demokrat sagt er: "To be controll'd from one centre? Not again! To be twice Roman'd? Never". Geoffreys Wunsch gipfelt in den Worten: " . . you have made great wars. Return, and make peace great." Abrupt stört Napoleon Geoffreys Schwärmen: "Trash!" Er will nur die Karten, sonst nichts. Auch die Drohung und Hoffnung Geoffreys: "We have a hundred births before we die" rührt ihn nicht im geringsten. Auf das leidenschaftliche "Even now, at the eleventh hour, go back!" Geoffreys schweigt er nur. Nun weiß Geoffrey fast, daß nichts mehr fruchtet, hat aber noch ein ganz klein wenig Hoffnung; er nimmt eine glühende Kohle, läßt sie aber in seinen Fingern, über der Luke, die er geöffnet hat. Alles bleibt von Napoleon ungesehen. Zum letztenmal beschwört er ihn umzukehren. Napoleon antwortet ihm nur, daß er sich schuldig bekennen müßte, jedoch Geoffrey verbessert "No, transformed". Rein historisch genommen wäre es eine Schwäche des Stückes, daß vieles auf Wickham zugeschnitten ist und es nur von ihm abhängt, daß Napoleon England angreift oder nicht. Aber rein dramatisch-menschlich gewinnt das Drama dadurch ungemein. Die Erfindung darf hier ruhig Gefundenes ersetzen. — Wickham

legt die Hand auf die Karten, als er sieht, daß Napoleons Wille hart und unverändert bestehen bleibt. Napoleon übersieht das geflissentlich und behandelt ihn fast nur noch wie ein krankes Kind. — Die Entscheidung reift. Wie Beethoven die Widmung zur Eroica zerriß und so mit Napoleon brach, so zerreißt jetzt auch Wickham seine "Bande" und der vorerst so Begeisterte sucht jetzt noch mit Worten und dann mit der Tat Napoleon tötlich zu treffen. Als er von dem "muddy work of murder" Napoleons spricht, läßt er zugleich die glühende Kohle ungesehen in die Luke fallen, wo sie auf die dort aufgespeicherten Pulverfässer fällt. Ein dünner Rauchfaden steigt empor. Wieder überhört Napoleon absichtlich die Worte Geoffreys und mahnt ihn nur nachsichtig: „Denken sie an Ihre künftige Karriere, mein Freund." Von einem grausamen Doppelsinn ist Geoffreys Antwort: "Let it go up in smoke!" Er läßt eine zweite glühende Kohle fallen, was Napoleon wieder nicht bemerkt. Geoffrey denkt schon an den Tod (the eternal!). Doch Napoleon sagt nur kühl: "The eternal is the actual". Geoffreys Gewißheit, daß Napoleon in nur wenigen Minuten mit ihm in die Luft gesprengt wird, sagen seine Worte: (den Gedanken Napoleons weiterführend) "Here, now, and beyond escape!" Die letzte Kohle läßt er fallen, Napoleon bemerkt den Rauch, läutet die Glocke, die Offiziere stürzen herein und Wickham wird überwältigt. Das Schwelen wird unterdrückt und alles ist wieder ruhig. Napoleon ist ganz gefaßt und als ein Leutnant fragt, ob Geoffrey über Bord geworfen werden soll, antwortet er — ganz Nützlichkeitsmensch — daß man ihn bei der Landung noch brauche. Die letzten Worte des sterbenden Wickham gehören Jan: (Zu Nap.) "The boy did come to wake you". Das "He too?" des Kaisers verrät, daß er nachdenklich geworden ist. Der Vorhang fällt vor dem bewußtlos zurücksinkenden Wickham. Der Höhepunkt der Handlung ist erreicht. Langsam stieg die Handlungskurve an und sehr steil fällt sie ab. Noch charakteristischer ist ein Vergleich des ganzen Handlungskomplexes mit einem ungleichschenkligen Dreieck, das sich auf einer breiten Basis erhebt. Der eine Schenkel hebt sich langsam ansteigend von der Grundlinie empor, erreicht seine höchste Höhe und der andere Schenkel kehrt schnell und steil wieder zur Basis zurück.

Der letzte Akt führt uns wieder in das Farmhaus zurück. Wir erkennen im Halbdunkel der Studierstube Mrs. Wickham. Der bald eintretende Vater bringt Botschaft von der Schaluppe. Anne erzählt von der wunderbaren Sicht des Schafhirten (vgl. III. Akt 3. Szene), der das Schiff vom Kliff aus durch eine Wolkenspalte entdeckte, worauf sie ihren Mann benachrichtigte. Dieser

teilt mit, daß die Schaluppe auf der Reede von Dover sei, aber keiner von den drei Söhnen auf ihr anwesend wäre. Anne erzählt von ihrem Traum und will jetzt erkannt haben, daß es eigentlich nur Ray war, der fiel. Es beunruhigt sie, daß sich Küstenwächter hier aufhalten, die auf der Spitze des Abteiturmes eine mit einem Mantel bekleidete Gestalt gesehen haben wollen, die das Land mit einem Glas betrachtet hätte. Der Doktor wundert sich, daß, als er harmlos die beiden Wächter bewirten lassen will und Anne hastig Vorbereitungen dazu trifft, er ihr versprechen muß, daß sie keinen Lärm machen. Auch mit Margaret scheint irgendetwas nicht zu stimmen, als sie es verneint, müde auszusehen. Der Doktor will in sein Laboratorium, da hält ihn Margaret davon ab, denn „Mutter wünscht es". Weiter fällt ihm ein Mantel auf, den er als den Geoffreys erkennt. Noch immer versteht er es nicht, daß seine Frau ihn hat holen lassen und hört überrascht von ihr, als sie zurückkehrt, daß Geoffrey hier ist. Er will ihn sehen, und er bereut es tief, an ihm gezweifelt zu haben. Doch Anna sagt ihm, daß er nicht geweckt werden will (er liegt noch immer im Sterben). Jan hat ihr — so berichtet sie — alles erzählt. Er kam mitten in der Nacht und kündigte an, daß man den sterbenskranken Geoffrey auf einer Bahre bringen würde, wenn man einem Franzosen für vierundzwanzig Stunden Obdach gäbe. Der Doktor bezeichnet das als Verrat, doch sie fährt in ihrer Schilderung fort und erzählt, wie sie Geoffrey ohnmächtig brachten, wie er sie später erkannte und einmal zu ihr etwas sagte. Der Doktor will sofort an seines Sohnes Lager eilen, aber die Küstenwächter müssen erst irgendwie weggehen. Da faßt er den Entschluß, ihnen den Sachverhalt geradeheraus mitzuteilen, er zaudert aber doch, als ihn Anna an das Ehrenwort erinnert, das sie dem französischen Offizier gegeben hat. Sie legt die ganze Frage und Entscheidung in die Hände ihres Mannes. Doktor Wickham will gerade zu den Küstenwächtern gehen, als Napoleon aus seinem Laboratorium tritt. Napoleon hat dem Gespräch zugehört, denn er bittet um Verzeihung und sagt: „Bevor Sie die Küstenwächter hören, hören Sie mich!" Er spricht dann davon, daß er eigentlich Geoffrey gerettet habe und seinen Rang riskiert hätte, ihn hierherzubringen. Auf die Frage, ob er das umliegende Land vom Turm der Abbey bespioniert hätte, antwortet er kühl und selbstisch, daß er ja das Land ohnehin schon kenne und führt an, daß er Geoffrey nicht allein vom Ertrinken rettete, sondern auch begnadigte, als derselbe das Schiff in die Luft sprengen wollte. Er hebt seinen dreifachen Anspruch hervor: 1. die Bürgschaft, 2. die Errettung und 3. die Begnadigung Geoffreys, den man be-

reits über Bord werfen wollte. Eine Schwäche des Stückes zeigt sich hier, denn der Vater ist nicht an das Krankenlager geeilt, er erfährt erst jetzt von Margaret den Tod Geoffreys und dessen letzte Worte "In vain, in vain!" Margaret ruft auch die Worte zurück, die Geoffrey etwas früher gesprochen hatte (zu seiner Mutter): "Let me hold your hand; it has life in it still". Eine Ueberleitung und Anspielung auf den eisigen Napoleon, dessen „Schon-fertig-sein". Napoleon, den niemand erkennt, findet aber die anerkennenden Worte: "He was sick for great exploit — a noble spirit." Deswegen — fährt er fort — ist Wickham gerettet worden, "and I, knowing your country teems with fine revolutionaries - ill used free spirits — spared him to his father". Der Doktor ist von dieser Argumentierung Napoleons betroffen, er will ihn nicht verraten, ist aber gezwungen ihm mitzuteilen, daß das Schiff in Beschlag genommen und er somit abgeschnitten ist. "Hide, or escape!" sind die Möglichkeiten, die noch bleiben. Wickham will mit den Küstenwächtern unterhandeln und geht hinaus. Napoleon und Margaret bleiben allein und Mrs. Wickham kommt dazu; sie nimmt keine Notiz von Napoleon, sondern beugt sich über den Mantel Geoffreys, der auf dem Tisch liegt, und küßt ihn. Napoleon sucht sie zu trösten: "He who has died for his country has lived long enough". Doch Anne wirft ihm vor, daß er nicht alles getan habe, um ihren Sohn zu retten: "Yet if this could speak (touching the cloak), it would ask for your release". Napoleon fährt auf und Anne spricht weiter: "O we are grateful . . . We know that for all your kindness to our sons, we women have a long reckoning to pay . . . It shall be paid — it shall be paid in full! — But who can give back to us what you have taken". Man merkt, daß Anne weiß, wer vor ihr steht. Napoleon sieht nachdenklich zum Fenster hinaus. Der Doktor tritt mit einem Küstenwächter ein, der bereits unterrichtet ist und die Entscheidung in die Hände derer legt, die er schon seit Jahren so gut kennt. Dann geht er hinaus. Napoleon dreht sich herum: "Let your honour decide". Anna gibt die Antwort: „Diese Nacht werden Sie acht unserer Fischerleute nach Frankreich rudern". Napoleon ist erstaunt und findet nach einer Pause nur ein "Thanks!". Der Doktor und Margaret gehen weg, um die Fischer und Wächter zu verständigen. Napoleon und Anne stehen sich allein gegenüber. Napoleon findet keine Worte. Anne hat ihn durchschaut: "Don't you take sun and moon to witness that you have not come to despoil us of our country? We are merely to own you as a saviour and as a saviour descended from the sun. Well, sir, from our misty coasts we will let you go." Napoleon weiß es jetzt, daß Anne ihn kennt, fragt, und sie ver-

neigt sich. Napoleon denkt an seine eigene Mutter, an Laetitia, als er nun zu Anne spricht: „Ihr Mütter löst dunkle Rätsel wie Blitze . . ich habe euer Land überschaut . . Warum lassen Sie mich gehen?“ Anne gibt die glänzende Erwiderung: “ . . because you are an enemy so vital, that we can little mock at you . . If you come to pass, why, aught can come to pass . . If you conquer us, we can afford to laugh — fore there's a madness at the root of things . . “ Anne fährt fort: “ . . so cold purpose will not change . . And there's so deep a power set against you, that we can rest upon it . . You are the eddy — they (All we have lost) the tide“. In ihr hat ihr Sohn selbst noch einmal gesprochen: “(She speaks as to the cloak): O my joy, my joy, art thou satisfied?“

Noch eine zweite Szene fügt sich dieser eigentlichen Endszene des 4ten Aktes an. Napoleon sitzt in seiner Baracke und diktiert bereits wieder an Menéval seine Marschbefehle. Der Schluß ist ganz historisch. Die letzten Worte spricht der Kaiser; er sieht davon ab England anzugreifen: “Glory is not my star, but my shadow. I begin my march on Asia. Two months hence, I shall dictate peace on the dead body of the Holy Roman Empire, I shall hold the midnight mass in Vienna“. Am 26. August — am selben Tage, an dem Caesar England eroberte — wendet sich Napoleon seinen anderen Feinden zu.

Trenchs Drama läßt sich nur inbezug auf seine weltanschauliche Seite mit den “Dramen“ Robert Buchanans und Thomas Hardys vergleichen. Es ist auch ein Ideendrama, und zwar ein politisch-weltanschauliches. Das Napoleonproblem wird weltanschaulich hauptsächlich in dessen Schwanken zwischen Krieg und Frieden gesehen; hier greift der Dichter ein und bringt eine Person (Geoffrey Wickham), die eigentlich Napoleons zweite Seele darstellt. Napoleon wußte selbst um diese seine Schizophrenie — wenn man so sagen darf. Mitten im Schlachtgewühl sprach er das Wort: „Der Krieg wird zum Anachronismus werden“. Das Drama ist ein Bekenntnis des Dichters geworden. Politisch ist alles auf eine eventuelle und dann auch — was historisch unbeweisbar ist und nur auf mündlicher Ueberlieferung Südenglands beruht — möglich gewordene Landung Napoleons an Albions Küsten zugespitzt. Der Kanal und dessen angrenzenden Küsten (das Abbey-Farmhaus bei Dover, Napoleons Baracke, das Kliff und die Taverne zu Boulogne) sind der Schauplatz der Handlung. In diesem Ausschnitt spielt der Abschnitt aus Napoleons Werdegang. Der Kanal wird dem Artilleristen Bonaparte ein Problem, das — aber nur im Drama — ein Engländer lösen kann. Die Tücken des Aermelkanals sind schon öfters literarisch

verwendet worden; Victor Hugo hat in seinem kulturhistorischen Roman "L'homme qui rit", der sich ausschließlich mit englischen Verhältnissen beschäftigt, ein ganzes Kapitel dem Kanal gewidmet: „Wehe dem, der den Ozean noch buchstabieren muß. Der Kanal ist ein Meer, das man fließend lesen muß; er ist kein Meer wie die anderen". Auch Hardy bringt in seinem umfassenden historischen Stück (S. 57) die Papiere und Pläne aus dem Marineministerium herein, die schon zu König Ludwigs XIV. Zeiten verfertigt worden sein sollen, und die Trench nun mit Geoffrey in Verbindung bringt: " . . Poor Decrès. Would that precious project desinterred / From naval archives of King Louis reign / Had ever lingered fusting where 'twas found". Hardy hat diese Stelle dem schon erwähnten Capefigue (L'Europe pendant le Consulat et l'Empire) entnommen: "Le projet existe encore aux archives de la marine depuis Louis XIV. avait fait de grandes choses: le plan de l'Expédition de l'Egypte et de la descente en Angleterre se trouvaient au ministère de la marine". Geoffrey ist — wie gesagt — die zweite Seele des Italieners, dem der Krieg nicht die Hauptsache war, sondern sein Weltreich, in dem er den endlichen Frieden sah. Es ist so wie Las Cases sagt: „Um Napoleon gerecht zu werden, müßte man auch jene große Taten, die man ihn nicht vollbringen ließ, mit auf die Wagschale legen". Napoleons „Siege werden dereinst ohne Bajonette erfochten werden", ist die Ansicht Geoffreys und die Trenchs, der den Weltkrieg mitgemacht hat, und seine "Stanzas to Tolstoj [1])" oder sein "Battle of the Marne [1])" sind ebenfalls der Niederschlag dieses Denkens. Der Wille zum Krieg und der Wille zum Frieden Napoleons ist der Angelpunkt in Trenchs Drama, das ungemein bühnenfähig ist. Der Dichter, den Leon Kellner der „keltischen Renaissance" zurechnet, hat beileibe nicht zufällige und unverbundene Gestalten in einigen kurzatmigen Akten in seinem Stück, das ohne Verse ist, geschaffen. Sein Napoleon ist — wie alle seine Personen — stark seine Erfindung; nur manchmal trägt er ganz historische Züge, besonders im vierten Akt, dessen Schluß (und damit der Schluß des Dramas) fast an Hardy anklingt. So als ob nichts geschehen wäre, bewegt er sich von da ab als Marionette und erteilt monoton seine Befehle. — Die Landung in England ist absolut unhistorisch. Sie beruht nur auf mündlicher Ueberlieferung wie sie etwa Hardy in seinem "Life's little ironies" (A Tradition of Eighteen hundred au four) benützt. Hier hören wir die Geschichte Old Solomon Selby's, eines Schäfers, der Napoleon gesehen haben will: "Two men

1) ebenfalls in der Oxford University Press erschienen.

in a boat — cloaks, cocked hats, swords, stood by the hurdles about twenty yards off – Two French generals — I pointed 'em out; but I could not say no more, for the pair were coming at that moment much nearer to where we lay. As soon as they got as near as eight or ten yards, the Officer with a roll in his hand stooped down to a slanting hurdle, unfastened his roll upon it, and spread it, and spread it out. Then suddenly he sprung a dark lantern open on the paper, and showed it to be a map. — A chart of the Channel! — Boney! he groaned out — The Corsican ogre his gloomy face. — Then from behind a rock, a boat came out into the weak moonlight of the Cove, and they jumped in — and I could see, a little way out, a larger vessel, though still not very large (Schaluppe!)" Diese von Hardy Weihnachten 1882 geschriebene Skizze oder eine der vielen mündlichen Ueberlieferungen mögen den Dichter angeregt haben. Schon wird die Gestalt Napoleons unhistorischer — die trotz der himmlischen Szenerie oder dem „It" und seinen Wirkungsbereich in den Dynasts noch historisch war. Bei dem folgenden Dichter könnte der auf der Bühne stehende Napoleon irgendeine beliebige Person sein, die man fast genau so als Wallenstein oder August von Sachsen erkennen dürfte. Nur spielt dort der noch ungekrönte Herrscher die Hauptrolle und die Zeit ist der italienische Feldzug, worin die Legende ein besonders weites und breites Feld für die ungezügelte Phantasie des Dichters gefunden hat.

Shaw.

Etwas ganz anderes als uns Buchanan, Hardy und Trench gegeben haben, bringt uns der Ire Shaw, den die ganze englische Sprachwelt und darüberhinaus die meisten Nationen unter dem Signum G. B. S. kennen. Er hat im Alter von 39 Jahren ein Napoleon-Stück geschrieben, das den Titel "The Man of Destiny" trägt. Shaw kategoriert dieses Stück unter seine „four pleasant plays" ein, und in der Preface zu den „Plays pleasant and unpleasant" sagt er: „In an idle moment in 1895 I began the little scene, called "the Man of Destiny", which is hardly more than a bravura piece to display the virtuosity of the two principal performers. I am indebted to Mr. Murray Carson for a

few performances of it at Croydon last year". — Einmal wird der Einakter, der eigentlich fast eine Farce ist, "a trifle", ein andermal "a comedy" genannt (gegen letztere Bezeichnung zieht besonders Herbert Eulenberg zu Felde). Das französische "bluette" charakterisiert vielleicht am besten. Das kurze Stück, das von nur vier Personen, Napoleon, einem Leutnant, einer fremden Dame und von Giuseppe Grandi, einem Gastwirt, gespielt wird, entwickelt sich in Tavazzano, einem kleinen Ort auf dem Wege von Mailand noch Lodi. Der Titel, den Shaw ihm gegeben hat, stellt eine Art Verspottung des Korsen dar, denn Shaw ist der Ansicht, daß nicht Napoleon die Verhältnisse gestaltet hat, sondern die Verhältnisse Napoleon, daß das Schicksal und der Zufall ihn so in der Gewalt haben, wie jeden anderen. Ebenso ironisch wirkt der Titel des deutschen Uebersetzers und Freundes Bernard Shaws, Siegfried Trebitschs: „Der Schlachtenlenker". Der deutsche Titel charakterisiert gut, ist aber nicht historisch, wie der des Dichters selbst. "L'homme du destin" flüsterte der oesterreichische Feldherr Melas nach der Schlacht bei Marengo (14. Juni 1800) in abergläubischem Entsetzen, als er in das Gesicht Bonapartes blickte. Der Titel selbst ist schon ein Anachronismus, (was noch in keiner Abhandlung bemerkt wurde), denn Shaw läßt das Stück im Mai 1796 in Norditalien spielen. Das für Shaw so wichtige und lange Vorwort (es ist ihm oft, wie er selbst einem Journalisten gegenüber spöttisch feststellt, "wichtiger als seine Dramen") führt uns in die Ebenen der Lombardei, über welche die Sonne auf die schon zitierten "mischievous insects" scheint: die oesterreichische und die französische Armee. Schon die ersten Sätze seiner Einleitung bringen eine Anzahl versteckter Angriffe, so den des Freidenkers gegen die Kirchen: "The afternoon sun . . not incommoded by . . its cool reception in the church". Lodi wird geschildert und Napoleon "a general aged 27 . . who does not understand the art of war" ersteht vor uns, als er den Übergang über die berühmte Brücke mittels einer furchtbaren Kanonade erzwingt. Halb historisch und halb durch den Spott des kaustischen Iren karikiert erfahren wir über Napoleon, daß das Schießen mit Kanonen seine technische Spezialität sei: "he has been trained in the artillery under the old régime, and made perfect in the military arts of shirking his duties, swindling the paymaster over travelling expenses and dignifying war with the noise and smoke of cannon, as depicted in all military portraits". . etc., und daß er ein „origineller Beobachter" sei, der seit der Erfindung des Schießpulver der erste wäre, welcher gefunden hat "that a cannon ball, if it strikes a man, will kill him". In diesem Tone geht es weiter; Napoleons Fähigkeiten für physikalische Geographie, seine Ar-

beitskraft und vor allem seine "clear, realistic knowledge of human nature in public affairs, having seen it exhaustively tested in that department during the French Revolution" werden gerühmt. Weiter wird er gezeichnet als ein „schöpferischer Geist ohne Religion, Loyalität, Patriotismus "or any of the common ideals". Auch die Fähigkeiten Napoleons als Schauspieler werden gut beobachtet herausgestellt und manches sogar psychoanalytisch erklärt. Das Schicksal hat Napoleon bereits so mitgespielt, daß er selbst keinerlei Selbstüberschätzung kennt. Nur Gewalt kennt er "der erbarmungslose Kanonier des politischen Kehrichts". Deswegen sei er der Welt von Nutzen, was Shaw sicher so gedeutet haben will, daß man von ihm lernen kann. Recht bissig ist die Stelle, die der „angeblich von allen nationalen Vorurteilen Freie" (Kellner) fast anti-englisch formuliert: . ."indeed, it is even now impossible to live in England without some feeling how much that country lost in not being conquered by him as well as by Julius Caesar". Wiederholt spricht Shaw von Napoleons „neuem Glauben an die Wirkung der Kanonen auf Menschen". Dann fällt nach weiteren pyrotechnisch anmutenden, spritzigen und witzigen Sätzen ein Hieb gegen das frühere militärische Preußen. Die soldatischen Maßnahmen des "petit caporal" werden enthüllt, die dazu führten, daß seine Soldaten Italien, „wie die Wanderheuschrecken Cypern erobert haben". Sehr betrüblich, aber auch sehr zutreffend ist die Feststellung der Tatsache, daß die Soldaten nicht nur kämpften, weil sie den Marschallstab im Tornister trugen, sondern weil sie hofften "ein halbes Dutzend silberner Gabeln davonzutragen". Doch ist es bezeichnend für den Dichter, daß er sich nur und gerade daran klammert, denn viele Tausende sanken in armselige Lumpen gekleidet um, mit einem letzten Wort für ihn auf den Lippen. Ein weiterer Hieb gilt Italien, dessen Undankbarkeit „eine sprichwörtliche Schwäche" wäre. Der Satz, daß Napoleon „die Kriegskunst nicht versteht" findet jetzt eine Erklärung, indem Shaw Beaulieu anführt, der die traditionelle, klassische Kunst Kriege zu führen versteht, und deswegen von Napoleon, der „ohne Rücksicht auf militärisches Herkommen" handelt, fürchterlich geschlagen wurde. Eulenberg ist an dieser Erklärung — wie es scheint — vorübergegangen. Er betont das Heroische, während Shaw es leugnet, indem er die Rolle des Zufalls scharf und deutlich aufzeigt. "The world, however, likes miracles and heroes, and is quite incapable of conceiving the action of those forces as academic militarism or Viennese drawing-roomism". Wir möchten hier Shaw mit einem Zahnarzt vergleichen, der auch keine Helden kennt. Aber es gibt noch andere Menschen auf der Erde als Zahnärzte, die Heldentum zu prüfen haben; wenn auch vor dem

Zahnarzt sehr viele ihr Pseudoheldentum verlieren, sagt das nicht alles über Heldentum. Hier ist ein Bild — aber auch nur bedingt — berechtigt, das der sonst viel zu scharf und fanatisch kritisierende Eulenberg gebraucht: „Er (= Shaw) geht vorsichtig wie einer der Cookreisenden, die tagtäglich den Vesuv besuchen, herum, schont seine Fußsohlen wie seine Seele und schmeißt nur ein paar kaltgewordene, ungefährliche Schlacken- oder Aschenstücke in das grinsende Volk: Da! schaut her! So sieht euer Feuerberg, euer Uebermensch aus der Nähe aus". — Auch ein Pazifist darf nicht so weit gehen und das „Heroische" bei Napoleon leugnen. Denn unzählige Belege beweisen dessen Heldentum. Aber so eigentlich ernst ist es Shaw gar nicht, er will ja nicht alle Resultanten zeigen, sondern er will, wie er einmal sagte, nur „eine Bremsfliege sein, die den Menschen zum weiteren Denken anregt".

Nach seinen Ausführungen über die „Helden" wendet sich Shaw — ewig polemisierend - an jene "romanticists", die etwa nicht an den Inhalt seiner aufgezeichneten kleinen Szene glauben wollen. Das Gasthaus, in dem das Stück spielt, wird gemalt, die Kinder, Soldaten und besonders ein Mädchen sind überaus lustig gesehen, z. B. wird ein junger Soldat geschildert, der keinen natürlichen Schnurrbart besitzt und sich deshalb einen sehr martialischen von seinem Feldwebel ins Gesicht hat malen lassen. Der Wirt Giuseppe ist mit vielen Adjektiven skizziert: "he is a swarthy, vivacious, shrewdly cheerful, black-curled, bullet headed, grinning little man of 40". Das ist keine „tantenhafte Geschwätzigkeit" (Eulenbg.), sondern ein mit Nachdruck angewandtes Stilmittel Shaws, um die Situationskomik zu steigern. Napoleon sitzt dem strahlenden Wirt gegenüber und verschlingt (was historisch beglaubigt ist) seine Mahlzeit in knapp 10 Minuten. Dem Umstand, daß er alle Gerichte gleichzeitig in Angriff nimmt, fügt Shaw das lustig-tragische "this practice is the beginning of his downfall" bei. Das Vergessen seiner Umgebung ist historisch, obwohl es sehr erheiternd wirkt, und noch komischer ist, daß Napoleon Traubenschalen aus dem Munde nimmt und damit auf einer vor ihm liegenden Karte die Stellungen seiner Streitkräfte kennzeichnet. Dazu fällt sein langes Haar bald in die Risottobrühe, bald in die Tinte herab, die vor ihm steht. Napoleon kümmerte sich eben nicht um das Material für seine Markierungen, sondern nur um die Markierung selbst. Ein Gespräch entspinnt sich zwischen dem Wirt und Napoleon. In glänzend gesagten Paradoxen und Antithesen von Oscar Wilde'schem Format fließt alles farbig und rasch vorüber. Ein Beispiel: "Giuseppe: . . We innkeepers have plenty of cheap wine: we think nothing of spilling

it. You great generals have plenty of cheap blood: you think nothing of spilling it". Napoleon: "Blood costs nothing: wine costs money". Der Wirt verkörpert die Volksphilosophie, den „gesunden Menschenverstand". Solche Gestalten sind bei Shaw überall vertreten: als Kellner in "You never can tell", als Nicola in "Arms and Man", als Hodson in "John Bull's other Island" und als Collins in "Marriage". Giuseppe möchte nie Kaiser werden, was Napoleon gar nicht verstehen kann; er faltet sein Tischtuch zusammen und bekräftigt seine Sätze mit den einzelnen Phasen dieses Vorgangs. Doch er wird allmählich zu vertraulich und als Napoleon ihm verbietet, so viel über ihn zu reden, kann er es nicht verstehen: "Verzeihung, Exzellenz sind darin so ganz verschieden von anderen großen Männern, die lieben gerade dieses Thema am meisten". Napoleon fordert ihn daraufhin auf, von dem Thema zu sprechen, das große Männer als zweitliebstes hören, worauf Giuseppe ohne mit der Wimper zu zucken von der Dame spricht, die bereits als „junges Mädchen am Fenster" geschildert worden ist. Napoleon hat das selbstredend erwartet und nun folgt im Gespräch um die Dame wieder ein Witz nach dem anderen; z. B. "Nap.: How old is she? Gius.: The right age, excellency. Nap.: Do you mean seventeen or thirty? Gius.: Thirty, excellency". Der Wirt meint schon die Dame an Napoleon verkuppeln zu können, aber der General Bonaparte wartet auf einen Offizier, der ihm Depeschen bringen soll und will deswegen noch nichts davon wissen. Plötzlich hört man die Stimme einer Dame melodisch Giuseppe rufen. Napoleon wird stutzig und der Wirt erzählt ihm haarklein, was er alles von ihr weiß, auch daß sie ein Chargenpferd mit militärischem Sattelschmuck im „Goldenen Adler" gelassen habe. Napoleons Interesse wird merklich stärker, aber er wird unterbrochen von dem hereinstürmenden Offizier, den er erwartet hat. Er versteckt sich, und der junge Leutnant, der herrlich geschildert wird, tobt herum. Er ist „ein törichter Junge von 24 Jahren, mit der hellen, zarten, reinen Haut des vornehmen Mannes und von jener Selbstsicherheit des Aristokraten, welche die französische Revolution nicht im geringsten Grad erschüttern konnte"; (der Sozialist Shaw!). Als vollständiger Tölpel steht er vor uns da, ein Hanswurst, wie der Kronprinz Thomas Hardys, „hoffnungslos unempfänglich für die napoleonische oder sonst eine Idee". Er sieht schließlich Napoleon und salutiert. Und hier hat Shaw wieder ein Aperçu angebracht, das dem „heldisch-allzuheldischen" — wenn wir so sagen dürfen — Napoleonbild gilt: " . . but he (= der General Bonaparte) does not betray by his manner any of that prophetic consciousness of Marengo and Austerlitz, Waterloo and St. Helena, or the Na-

poleonic pictures of Delaroche and Meissonnier, which modern culture will instinctively expect from him". Napoleon kanzelt den nonchalanten Leutnant tüchtig herunter und erfährt zuletzt, daß der Offizier nicht weiß, wo die Briefe und die Depeschen geblieben sind. Dieser entschuldigt sich, daß ein schöner und sehr unschuldig aussehender Bursche ihm Bruderschaft geschworen, und er mit ihm sein Pferd und „äußerst wichtige Depeschen" eingetauscht hat. „Nur um mir sein Vertrauen zu beweisen" antwortet er auf die Frage Bonapartes, warum der junge Mann diesen Tausch eingegangen ist. Wütend und aufgebracht erzählt der läppische Leutnant dann, daß der Bursche nicht wiedergekommen ist und stößt eine leere Drohung nach der anderen aus, was Napoleon immer wieder sarkastisch ohne die Geduld zu verlieren belächelt um sich aus dem unsinnigen Geschwätz bald zusammenzureimen, was vorgefallen ist. Zuletzt, als die Suada des Offiziers überhaupt nicht mehr zu Ende geht, bittet er ihn, sich als Arrestanten zu betrachten. Der Leutnant klagt nunmehr auch dem mittlerweile dazugerufenen Giuseppe seine Not: „Ich bin hineingefallen, weil er an die bessere Seite meiner Natur appelliert hat" und zeigt auch ein Taschentuch, das ihm der Bursche liebevoll um den Nacken geschlungen, als er sich wund gerieben hatte. Der Wirt erkennt es natürlich sofort als das einer Dame, es ist noch dazu parfümiert. Napoleon steckt es zu sich und geht nachdenklich durch das Zimmer. Als die „fremde Dame" wieder mit melodischer Stimme "Giuseppe" ruft, springt der Leutnant mordlustig auf: „Es ist seine Stimme!" Schon will er davonstürzen, als die Dame hereintritt. "She is a very attractive lady, tall and extraordinary graceful, with a delicately intelligent, apprehensive, questioning face". . etc. Mit einer fabelhaften Anschaulichkeit und berückender Lebendigkeit wird sie uns von Shaw in einem wie gewöhnlich sehr langen Text geschildert. Der Wirt ist von ihr sofort sehr eingenommen, und auch Napoleon wird verlegen. Der Leutnant ist vollständig perplex und starrt sie unverwandt an. Als sie ihn erkennt, verfärbt sie sich, und da erst ist der Leutnant im Bild: "the lieutenant, ordinarily incapable of observation, and just now lost in the tumult of his wrath, can see a thing when it is painted red for him". Er zieht sie ins Zimmer, meint, sie sei verkleidet, und ruft mit Donnerstimme, daß „er" sich ausziehen soll. Die Dame flüchtet entrüstet zu Napoleon und der Leutnant scheint jetzt ganz den Verstand zu verlieren, als Napoleon sie in Schutz nimmt. Sie spricht ganz leichthin davon, daß es ihr Bruder ist, von dem der Leutnant fortwährend spricht, dem sie „zum Verwechseln ähnlich sieht". Napoleon hat sich inzwischen wieder gefaßt und bittet

die Dame trocken, zu bleiben. Der Leutnant entschuldigt sich — er ist schon wieder getäuscht — bei der Dame und verläßt endlich mit dem diskreten Giuseppe das Zimmer. Napoleon ist nun noch resoluter geworden und als die Dame einschmeichelnd fragt, wie sie ihm danken soll, schleudert er ihr nur ein schnelles "My depatches, come!" entgegen. Sie greift unwillkürlich mit den Händen nach ihrem "fichu", als wollte sie etwas beschützen. Napoleon teilt ihr nun mit, daß sie sich als Mann verkleidet und den Dummkopf beschwindelt habe. Die Dame greift zu dem „einzigen Argument der Frau" (Napoleon) und weint. Dann tut sie, weil das Napoleon gar nicht rührt, so als ob sie zwischen Tränen lächeln wolle und sagt: "Yes, I do know you. You are the famous General Buonaparte". Die Dame gibt dem Namen eine typisch italienische Betonung (Bwaw-na-parr-te) und Napoleon korrigiert sofort: "Bonaparte, Madame, Bonaparte!" Es ist historisch nachgewiesen, daß Napoleon nur Franzose sein wollte. Darauf deutet auch sein Vermächtnis hin, das im Dôme des Invalides mit goldenen Lettern geschrieben steht: "Je désire que mes cendres reposent sur les bords de la Seine au milieu de ce peuple français, que j'ai tant aimé". Verschiedene seiner Aufzeichnungen bestätigen das: „Ich wollte durchaus Franzose sein. Wenn man mich den "Korsen" nannte, war das für mich die empfindlichste aller Beleidigungen". (Gourgaud, St. Hélène, Journal inédit 1899. II. 176) oder „Ein Bürgermeister — ich glaube, es war in Lyon — sagte mir, in der Meinung es sei ein Kompliment: „Es ist erstaunlich, daß Ew. Majestät, ohne Franzose zu sein, Frankreich so liebten, und so viel für das Land getan haben". Mir war, als hätte er mir einen Stockhieb versetzt" (Gourgaud II. 345). Später kommt dieser für Napoleon peinliche Unterschied nocheinmal: Lady: "You! General Buonaparte (Italian pronounciation)." Napol.: "Yes! I. General Bonaparte (French Pronounciation)"; oder Lady: " . . General Buonaparte shall I pronounce in Italian or French?" Nap.: "You are presuming on my patience, madam. I was born a French subject, but not in France." Napoleon läßt sich nicht durch die Dame verblüffen, verlangt barsch seine Papiere, reißt ihr das Taschentuch aus der Hand und vergleicht es mit dem, das ihm der Leutnant gebracht hat. Mit dem Ruf "The same scent" wirft er beide auf den Tisch und droht ihr, sich seine Depeschen genau so wie das Taschentuch, anzueignen. (Das parfümierte Taschentuch spielte im späteren Drama noch öfters eine Rolle, was auch Shaws Anmerkung besagt: "The scented handkerchief reappears, eighty years later, in M. Victorien Sardou's drama entitled "Dora".

Auch weiterhin bewahrt Napoleon seine Ruhe, als die Dame, überrascht, Zeit zu gewinnen sucht. Sie schmeichelt ihm, daß sie nicht so tapfer wäre wie er selbst und gesteht dann, daß sie Napoleons Briefe und Depeschen hat, denn es bleibt ihr nichts anderes übrig. Doch bittet sie ihn, keine weiteren Fragen an sie zu stellen. Napoleon bleibt aber unbarmherzig, er will die Briefsachen auch haben und begegnet ihr, die ihn rühren will, mit unbeugsamer Entschlossenheit. Sie flunkert, daß sie ihre Papiere in ihrem Zimmer hätte, aber Napoleon weist noch einmal daraufhin, daß sie sie in den Brustfalten ihres Kleides verberge. Nunmehr ist sie ganz entwaffnet und fleht, nur einen einzigen kleinen Privatbrief behalten zu dürfen. Währenddessen spielt wieder ein kleiner Flirt und wieder kommt das Thema auf die Tapferkeit im allgemeinen (und im speziellen auf die bei Lodi). Ganz im Sinne von Shaws „Helden" ist folgende Stelle: Lady: "(Shuddering) Oh, you do brave things". Nap.: „So do you". Lady: "I! (Wit ha sudden odd thought) Oh! Are you a coward?" Nap.: (laughing grimly and slapping his knees) That is the one question you must never ask a soldier. The sergeant asks after the recruit's height, his age, his wind, his limb, but never after his courage —".

In einer langen Rede läßt Shaw Napoleon das Wort sprechen "There is only one universal passion: fear". Er bezeichnet die Furcht als die Haupttriebfeder des Krieges. Ganz wie der Colonel des Engländers R. C. Sheriff in seinem auf der ganzen Welt zur Zeit gespielten Schauspiel "Journey's End" spricht Shaw: "Come with me; and I will show you twenty thousand cowards who will risk death every day for the price of a glass of brandy". Zusammenfassend sagt Napoleon: "Pooh! there is no such thing as a real hero". Die Briefe werden immer wieder das Thema. Als Napoleon sagt, daß er seine Schlachten nur für die Menschheit, für sein Vaterland — nicht für sich gewinnt, nennt ihn die Lady weibisch, so weibisch wie sie selbst es sei, die nur aus Mitleid und aus dem Instinkt heraus andere zu retten und zu schützen, sich an die Depeschen gewagt habe. Napoleon gesteht nun überraschenderweise, als sie weibisch gleich französisch setzt, daß er kein Franzose sei. Dann wird die Situation derart, daß zwei Schauspieler auf der Bühne wiederum Schauspieler spielen müssen. Die Dame zieht Napoleon ganz in ihren Bann und Napoleon, der nicht an alle Schmeicheleien glaubt, nimmt immer mehr eine heldische Pose an. Als sie ihn als den künftigen Kaiser Europas, ja der Welt, bezeichnet hat, will sie „ihr Vertrauen" — ein Stichwort, das wir schon kennen — auf ihn übertragen. Auf Napoleon wirkt dieses Wort wie eine kalte Dusche. Mit einem Wutschrei springt er auf. Er hat die „Delila"

erkannt und will ihr die Papiere wieder mit Gewalt entreißen. Sie kreuzt in Märtyrerstellung die Arme, aber der Schüler des großen Talma ist ihr auch hier gewachsen, sein Gesicht hellt sich auf, er legt die Hände auf den Rücken, nimmt eine Prise, indem er jede Phase dieses Vorgangs sorgfältig ausführt, und so wird die heroische Pose der Dame zum Zerrbild. Nach der letzten Drohung, vor einem Gewaltakt nicht zurückzuschrecken, nimmt die Dame, ohne ein Wort zu sagen, das Briefpaket aus ihrem Busen; fast scheint es so, als ob sie es Napoleon ins Gesicht werfen wollte, aber sie überreicht es ihm mit abgewendetem Kopfe. Napoleon beschäftigt sich bereits mit den Briefen, als ihn ein „Sie tun mir leid" der Dame unterbricht, das noch plausibler wird, als sie sagt: „Sie werden eine sehr komische Figur für die Augen Frankreichs sein". Das macht Napoleon anfänglich erstaunt und er meint, daß sie mit ihren Kunststücken neu anfangen wolle; er stellt aber dann ruhig fest, daß die Briefe neben den militärischen Depeschen nur seine gewöhnliche Pariser Korrespondenz enthalten. Darauf hat sie gewartet und macht dem verblüfften General den Vorschlag, ihr die Pariser Briefe zurückzugeben. Sie wird ernst: ". . on my honour I ask for no letter of yours — not a word that has been written by you or to you. That packet contains a stolen letter: a letter written by a woman to a man — a man not her husband — a letter, that means disgrace, infamy —". Und als Napoleon fragt: „Ein Liebesbrief?" läßt Shaw die Dame in einem an Oscar Wilde anklingenden Paradoxon antworten: "(bitter-sweetly) What else but a love letter could stir up so much hate?" Es stellt sich heraus, daß der Brief deswegen abgesandt wurde, um eine Frau — nämlich Napoleons eigene Gattin, die leicht verführbare Kreolin Josephine — zu kompromittieren. Die Andeutungen, welche die Lady diesbezüglich macht, faßt Napoleon wieder als Lüge und Schauspielerei auf, und nun ist das Verwundern auf Seiten der Dame: "The truth is the one thing that nobody will believe". Es klärt sich nun auf, daß der Geliebte Josephinens, Barras, der Mann ist, welcher Napoleon um seine Frau betrügt und daß etwas davon den Inhalt des Briefes bildet. Die Dame legt Napoleon alles dar, was, trotzdem es ein öffentliches Geheimnis ist, Napoleon nicht kennt und fürchtet sich auch nicht, sich an ihm zu rächen, indem sie davon spricht, daß Napoleon seine Frau benützt, um etwas bei ihm, dem allmächtigen Senator, zu erreichen. Aufgebracht weist Bonaparte die Dame auf diese – übrigens historische — Wahrheit hin aus dem Zimmer; doch sie bleibt sitzen: „Nicht ohne diesen Brief!" Er schmäht sie und gerät in immer größere Wut, weil sie über ihn lacht und ihm sagt, daß sie dieses kindische Benehmen noch nie an einem großen

Manne hat beobachten können. Er wird darauf brutal, bis sie aufspringt und ruft, daß er seine Briefe behalten und seine eigene Schande lesen soll. Damit hat die schlaue Evatochter den Helden besiegt; er befiehlt ihr zu bleiben. Den Brief öffnet er aber doch nicht, denn er fürchtet all das, was ihm die Dame voraussagt: "ein Duell mit Barras, eine häusliche Szene, einen aufgelösten Haushalt, einen öffentlichen Skandal, eine zerstörte Karriere".

Die bedeutsame Rolle des Zufalls wird schon angedeutet, um später umso stärker noch ausgedrückt zu werden. Napoleon bietet ihr die Briefe an, sie verweigert die Annahme und er weiß es nur zu gut, daß er diesmal die Pose verdorben hat. Es bleibt ihm nichts anderes übrig als die Dame seiner Beleidigungen wegen um Verzeihung zu bitten. Es ist nun an ihr, ihn ein wenig zu ärgern und sie wiederholt mit emphatischer Nachahmung seines Tonfalls: „Sie haben mir verziehen, weil Sie nach der gewonnenen Schlacht ebenso großmütig gegen den Besiegten sind wie Sie vorher im Angesicht des Feindes noch unerbittlich waren." Sie will ihm die Hand zum Abschied reichen, da ruft der General wutentbrannt den Wirt, der „den Narren", den Leutnant herbeizitieren soll. Dann bittet er in barschem Ton die Dame noch ein wenig zu bleiben. Er nimmt das Paket und knöpft es sorgfältig in seine Brusttasche ein. Der Leutnant erscheint sehr aufgeräumt und freut sich umso mehr, als Napoleon ihm mitteilt, daß der Mann, der ihn überlistete, der Bruder der Dame ist. Er fordert ihn auf „die für die Menschheit wichtigen" Depeschen unbedingt wiederzufinden, wenn er nicht degradiert werden will. Der Leutnant erinnert sich auch an sein abhanden gekommenes Pferd und schwatzt sich endlich zur Türe hinaus. Jetzt geschieht etwas Großartiges: Napoleon sagt wiederholt und mit Nachdruck: „Diese Papiere sind verloren". Er scheint den schlechten Soldaten für seine Rehabilitierung opfern zu wollen und geht entschlossen hinaus. Der Leutnant stürzt herein und die Dame bittet ihn, ihren „Bruder" zu schonen, und verspricht ihm, daß er Pferd und Pistolen zurückbekommen solle; nach einem amüsanten Dialog, der die Schlagfertigkeit der Dame und die Dummheit des Leutnants erneut in den Vordergrund rückt, entdeckt der harmlose Offizier endlich, was die Dame vorhat: Lady: "Dont tell him (= Napoleon) anything except that you are resolved to capture my brother or perish in the attempt. He wont believe you. Then you will produce my brother". – Er stellt sich Napoleon und trägt ihm vor, den Bruder bestimmt zu bringen. Napoleon sagt zu dem Wirt: „Alles, was er sagt, ist falsch" und der schlagfertige Giuseppe erwidert: „Machen Sie ihn zum General, Exzellenz, dann wird alles was er sagt richtig sein."

Das imponiert Bonaparte und er schlägt Giuseppe vor, „einen Mann aus ihm (= Giuseppe) zu machen“. Doch der lehnt in einer überaus witzigen Antwort ab; er will mit Arbeit nichts zu tun haben, deswegen ist er ein Wirt geworden, dem das Schwätzen sehr gut bekommt. Napoleon kann nicht verstehen, wie ein Mensch damit zufrieden sein kann: „Und Du hast keinen verzehrenden Dämon im Leibe, der Tag und Nacht mit Taten und Siegen gefüttert werden muß? . . etc.“ Der Leutnant kommt ebenfalls wieder zu Wort und führt ein Thema herbei, das die Rolle des Zufalls im Menschenleben deutlich zeigen will: „Was glauben Sie, wer hat die Schlacht bei Lodi gewonnen? Ich will es Ihnen sagen: mein Pferd“. Er beweist das umständlich und Napoleon wird ungemein zornig darüber. In seiner Wut verrät er ihm sogar, daß der Bruder der Dame gar nicht existiert. Da geschieht das für Napoleon Unerwartete: ein Offizier tritt ein, erklärt sich für den Gefangenen des Leutnants und verspricht auch das Pferd wiederzubringen. Giuseppe bekreuzigt sich, und der Offizier — die Lady — erklärt Napoleon als behext. Sie öffnet kühn dessen Brusttasche und zieht die bewußten Papiere heraus. Damit hat sie Napoleon und den Leutnant zugleich überrascht. Zitternd geht der Leutnant, der an eine solche Wendung nicht gedacht hat, mit Giuseppe hinaus. Zwei neue Ueberraschungen kommen noch dazu: die Lady erzählt, die Papiere gelesen zu haben und — Napoleon auch, als er hinausgegangen war und die Dame mit dem Leutnant allein war. Die Dame bewundert deswegen Napoleon, der lacht und ihr die Wangen streichelt, obwohl sie später sagt: „Das ist wohl das gemeinste, was ich jemals einen Mann habe tun sehen; aber es erfüllte gerade Ihren Zweck, und so haben Sie sich nicht im geringsten geschämt oder gefürchtet es zu tun“. Darauf ist Napoleon wieder sprachlos und etwas unmotiviert fragt Shaw durch Napoleon: „Bitte, war Ihr Großvater vielleicht ein Krämer?“ Sie antwortet: „Nein, ein Engländer“. Hier folgt nun eine prachtvolle Rede des Iren Shaw über die „Nation von Krämern“. (Shaw will den Stil Talmas in Corneilles “Cinna“ nachgeahmt wissen). Es ist dies eine „Charakteristik des englischen Gewissens“, wie Kellner richtig sagt.

„Napoleon: There are three sorts of people in the world, the low people, the middle people, and the high people. The low people and the high people are alike in one thing: they have no scruples, no morality. The low are beneath morality, the high above it. I am not afraid of either of them; for the low are unscrupulous without knowledge, so that they make an idol of me; whilst the high are unscrupulous without purpose,

so that they go down before my will. Look you: I shall go over all the mobs and all the courts of Europe as a plough goes over a field. It is the middle people who are dangerous: they have both knowledge and purpose. But they, too, have their weak point. They are full of scruples — chained hand and foot by their morality and respectability. Lady: Then you will beat the English; for all shopkeepers are middle people. Napoleon. No, because the English are a race apart. No Englishman is too low to have scruples: no Englishman is high enough to be free from their tyranny. But every Englishman is born with a certain miraculous power that makes him master of the world. When he wants a thing, he never tells himself that he wants it. He waits patiently until there comes into his mind, no one knows how, a burning conviction that it is his moral and religious duty to conquer those who have got the thing he wants. Then he becomes irresistible. Like the aristocrat, he does what pleases him and grabs what he covets: like the shopkeeper, he pursues his purpose with the industry and steadfastness that come from strong religious conviction and deep sense of moral responsibility. He is never at a loss for an effective moral attitude. As the great champion of freedom and national independence, he conquers and annexes half the world, and calls it Colonization. When he wants a new market for his adulterated Manchester goods, he sends a missionary to teach the natives the Gospel of peace. The natives kill the missionary: he flies to arms in defence of Christianity; fights for it; conquers for it; and takes the market as a reward from heaven. In defence of his island shores, he puts a chaplain on board his ship; nails a flag with a cross on it to his topgallant mast; and sails to the ends of the earth, sinking, burning and destroying all who dispute the empire of the seas with him. He boasts that a slave is free the moment his foot touches British soil; and he sells the children of his poor at six years of age to work under the lash in his factories for sixteen hours a day. He makes two revolutions, and then declares war on our one in the name of law and order. There is nothing so bad or so good that you will not find Englishmen doing it; but you will never find an Englishman in the wrong. He does everything on principle. He fights you on principles; he robs you on business principles; he enslaves you on imperial principles; he bullies you on manly principles; he supports his king on loyal principles and cuts off his king's head on republican principles. His watchword is always Duty; and he never forgets that the nation which lets its duty get on the opposite side to its interest is lost".

Die Lady weiß nicht, warum Napoleon auf Grund dieser flüssigen Dialektik aus ihr eine Engländerin machen will. Doch jener läßt seinen rhetorischen Stil fallen und sagt ihr, daß sie ihn am Morgen bestohlen und am Nachmittag ihn darüber ins Unrecht gesetzt hat: „Sie haben mir einreden wollen, daß meine Gemeinheit und Selbstsucht und Ihre Güte, Ihre Ergebenheit und Ihre Selbstaufopferung an allem schuld seien. Das ist englisch!" Gleich darauf kommen die Irländer (also die Landsleute des Dichters selbst) inbezug auf die irische Großmutter der Lady an die Reihe. Glänzend ausgedrückt und auch von wirklichem Verständnis ist die Stelle: „Eine englische Armee, geführt von einem irischen General, die könnte sich messen mit einer französischen Armee, die von einem italienischen General befehligt wird." Nach weiteren Seitenhieben gegen „die englischen Heuchler" erwähnt die Dame nocheinmal den Brief von „Cäsars Frau", den sie mit den anderen verbrennt. Der Schluß ist offengelassen worden; Lady: "I wonder, would Caesar's wife be above suspicion if she saw us here together". Napoleon: "I wonder". Doch ist der Ausgang klar, denn nach dem Verkohlen des „Liebesbriefes" blicken sich beide tief in die Augen und der Vorhang muß fallen.

Den "Man of Destiny" hat Shaw nach eigenem Bekenntnis für Richard Mansfield und Ellen Terry-Mansfield geschrieben; beide waren von ihm sehr geschätzte Schauspieler. Mansfield machte großen Eindruck auf Shaw und zu gleicher Zeit übte auch Napoleons Gestalt großen Einfluß auf ihn aus, sodaß er sich vornahm ein Stück über Napoleon zu schreiben, das auf einer Studie von Mansfields Wesen basiert [1]). Henderson sagt Näheres darüber: "Mansfield was always especially sympathetic with the character of Napoleon, and indeed — however extravagant the statement may seem at first glance — his personality comprised some of the attributes of that character — stalwart courage, vaulting ambition, inflexible will, resolute self-confidence, great capacity for labour" etc. . .[2]). Das Stück ist - wie so manches von G. B. S. — so entstanden, wie er es selbst einmal sagt: "I suppose you're surprised to see all these little pocket-books. The fact is, however, I write my plays in them while riding around London on top of a 'bus" (The New York Times. November 20th, 1904). In einem Brief an Mansfield vom 8. September 1897 sagt Shaw: "I was much hurt by your contemptuous refusal of A Man of Destiny, not because I think it one of my masterpieces, but because Napoleon is

1) William Winter: Life and Art of Richard Mansfield, New York 1910.
2) Henderson: G. B. Shaw. His Life and Work. London 1911.

nobody else but Richard Mansfield himself. I studied the character from you and found that I had got him exactly right[1])". Als das Stück entstand, korrespondierte Shaw auch mit Ellen Terry. Er sagt darüber: "I had tried to win her when I wrote the Man of Destiny; in which the heroine is simply a declination of Ellen Terry — imperfect, it is true, for who can describe the indescribable[2])". Der heute über 70jährige Shaw gibt zu, daß er früher ein „verantwortungsloser Faun" war und aus „dem Hofnarren ein Prophet" geworden ist. Interessant ist die Bemerkung des Shaw von heute, daß Macht in den Händen eines zivilisierten Menschen gefährlich ist, wobei er aber nicht an Napoleon, sondern an „Nero und Wilhelm II." gedacht haben will.

Sein Problemstück — das im Verhältnis zu anderen als jugendlich anzusprechen ist — ist eigentlich ein Diskussionsstück geworden, denn dessen Hauptheiden richteten sich nicht nur nach dem geschichtlichen Vorbild, sondern sie sind, außer daß sie zweien seiner Lieblingsschauspieler zugemessen sind, keine wirklichen Menschen von Fleisch und Blut, sondern Disputierende und Dialektiker geworden. Das Stück ist so wenig Heroenkult wie Blasphemie, es ist genaue Feststellung der historischen Tatsachen und die Verbrämung derselben im Shawschen Sinne. Außerdem ist es ein „Anti" Shaws gegen „haltlose Dutzendromantiker" und „Neuklassizisten" (Bab). Die Handlung folgt einer Anekdote (Kammerdieneranekdote, sagt Bab). Die Kritik von Dr. Helene Hermann in der „Frau": „Hier hat ein frivoler Stoff einen starken Geist unter sein eigentliches Niveau gezerrt", ist nicht berechtigt, denn hier soll ja von vornherein nicht Napoleon in seiner weltgeschichtlichen Bedeutung paradiert werden, sondern das Schwergewicht ist auf die dramatische Behandlung seines Verhältnisses zur Frau gelegt. Das Liebesproblem steht über dem Heldenproblem. „Was liebt ein großer Mann neben dem Ruhm am meisten?", das hat Shaw beantworten wollen. Aber nicht nur das Verhältnis des großen Mannes zum sinnlichen Weibchen hat Shaw (was ihm meist unterschoben wird) darstellen wollen, ihn fesselte es „Napoleon im Hauskleid" zu zeigen. Zum Teil kann man die "comedy" auch als Vorstudie zu „Caesar und Cleopatra" betrachten. Eine unfreiwillige historische Parodie, wie etwa Hermann Bahrs „Josephine", ist das Stück nicht. Napoleons Verhältnis zu Frauen darf man ruhig als Verliebtheit

1) Richard Mansfield: The Man and the Actor, by Paul Wilstach p. 264. New York 1909.

2) Ellen Terry, by Bernard Shaw. Wien, Neue Freie Presse, Januar 1906. Englische Uebersetzung: Boston Transcript. Jan. 1906.

bezeichnen. Vielfach war es ein Sinnenrausch von kurzer Dauer. Das Wort von François: „Seine Liebe ein Nachtisch nach einem guten Diner“ soll hier ohne Trivialität genannt sein. Nie haben Frauen in diesem Sinne einen bedeutenden Einfluß auf Napoleons Entscheidungen als Staatsmann, Soldat und Herrscher gehabt. Shaw zwingt den Zuschauer nun wirklich einmal ein Zöllner zu sein und kein Pharisäer, was ja auch in der Rede gegen England und in Giuseppes Bemerkungen zum Ausdruck kommt. Der Anachronismus der Rede entspricht ganz Shaw, am meisten vielleicht dem Ausspruch des „Herrn aus dem Jahre 1920“ in der „Heiligen Johanna“. Ueber die „fremde Dame“ schreibt H. Richter[1]): „Der sturmlauf der koketterie mit allen verfügbaren angriffsmitteln ist selten fesselnder geschildert worden . . . wir wissen nicht wer sie ist, wir erfahren nichts genaues, was sie will, wir bleiben über ihre vergangenheit und zukunft im dunkeln und dennoch steht sie als eine scharf umrissene persönlichkeit vor uns: als die weibliche naturgewalt . .“ Aehnlich wirkt Lady Cicely Waynefleet in “Captain Brassbound“, während Cleopatra und Ftatateeta nur als reine Triebwesen gelten. Sehr bestimmend ist für Shaw auch die Rolle des Zufalls gewesen: das Pferd des unfähigen Leutnants führt die Entscheidung bei Lodi herbei. Aus dem „Kaiser von Amerika“, einem der neuesten Stücke Shaws, leuchten manchmal auch Napoleons Züge auf. Magnus, der Kaiser, ist ebenso von Shaws Gnaden, wie Napoleon Bonaparte: witzig, geistreich, menschenkundig. Auch hier ist das Ende rebusartig und abrupt.

---

1) Engl. Studien, Bd. 46, 367: Die Quintessenz des Shawismus.

Schluß.

Wir fassen nunmehr die allgemeinen Ergebnisse zusammen. Napoleon ist neben der Subjektivität, die durch die Nationalität bedingt ist und noch dazu durch die Persönlichkeit der Dichter, sehr stark typisiert worden. Buchanan, der im gleichen Jahr (1871) wie Swinburne (Before Sunrise) seine Napoleonfigur schuf, sieht hauptsächlich den Dämon in dem Kaiser der Franzosen. Für Hardy ist nicht Napoleon selbst, sondern der Dämon "It", dem jeder andere unterworfen ist, das Wesentliche. Trench zieht das Psychologische der Napoleongestalt an. Und Shaw zeigt, daß ein großer Mann auch Gesetzen unterworfen ist, die jedem Sterblichen gebieten. Am meisten von sich selbst haben Trench und Shaw Napoleon geliehen. Der historische Napoleon ist der Hardys, ebenso — aber nicht in dessen Maße — der Buchanans. Wie schon in der Einleitung gestreift, ist das „Uebermenschliche" ganz selten nur erfaßt worden. — An der Schwierigkeit des Napoleonproblems im Drama geht Shaw willkürlich und Buchanan geflissentlich vorbei. Hardy bewies seine allgemeine Philosophie an dem Geschehen um Napoleon, und Trench zeigt wenigstens eine Seite des Problems auf.

Entscheidend ist, daß niemand das Problem in seiner Gesamtheit zu erfassen gesucht hat. Trotz des Abstandes, den wir zu Napoleon haben, trotz der stetigen Beliebtheit des Stoffes auch in England, ist ein vollendetes Werk, das uns ohne hineingetragene Prinzipien und Vorurteile einen Napoleon gibt, noch nicht geschaffen worden.

Literatur.

Buchanan Robert, The Drama of Kings, Strahan & Co., London. 1871.

Hardy Thomas, The Dynasts, An Epic-Drama of the War with Napoleon. Macmillan & Co., Ltd. London. 1926. (1913 Ausgabe in 2 Bänden. Frühere Ausgaben waren nicht erreichbar).

Shaw Bernhard, The Man of Destiny. Tauchnitz Edition. Vol. 4472. (The Four Pleasant Plays.)

Trench Herbert, Napoleon, A Play. Oxford University Press. London: Humphrey Milford. 1919.

Abell Mrs. (Elisabeth Balcombe), Recollections of the Emperor Napoleon (1844).

Abercrombie-Lascelles, Thomas Hardy, a critical study. London 1912.

Albert E., A history of English Literature.

Antommarchi, Mémoires. 2 Bde. Paris 1825.

Arns Karl, Jüngstes England. Leipzig-Köln 1925.

Aronstein, In „Germanisch-Romanische Monatsschrift" VI. Jhrg. 1914, über "Thomas Hardy".

Bab Julius, B. Shaw. S. Fischer. Berlin 1910.

Bloy Léon, L'âme de Napoleon. 1920.

Brandt Otto, England und die Napoleonische Weltpolitik. 1800—1803. 2. Aufl. Karl Winter Heidelberg 1916.

Cambridge History of English Literature. Cambridge; at the University Press 1927.

Cestre, Charles, Bernard Shaw et son oeuvre. Paris MCMXII.

Chesterton, G. K. Shaw. London MCMX.

Chesterton, G. K., The Victorian Age in Literature.

Cunliffe, English Literature during the last Half-Century. Second Edition. London 1925.

Deacon, Renée, M. Bernhard Shaw as Artist-Philosopher: an exposition of Shavianism. London 1910.

Ebbinghaus, Therese, Napoleon, England und die Presse. (1800—1803). R. Oldenbourg. München und Berlin 1914.

Elton, Oliver, A Survey of English Literature. 1780—1850.

Eulenberg, H., Gegen Shaw. Dresden 1925.

Fehr, Bernhard, Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.

Fehr, B., Streifzüge durch die neueste englische Literatur. Straßburg 1912.

François, Hermann v., Napoleon I. Schicksalswende. Scherl, Berlin 1929.

Gaehtgens, Hermann, Napoleon I. im deutschen Drama (Liebesdramen). Diss. Rostock. Moritz Diesterweg. Frankfurt a. M. 1903.

Grabbe, Napoleon oder die Hundert Tage (Reclam).

Hamon, Augustin, Le Molière du XXe siècle: Bernhard Shaw. Paris 1913.

Hamon, Aug., The Technique of Bernhard Shaw's Plays (Uebers.) London 1912.

Hardy, Thomas, The Trumpet Major (Tauchnitz).

Hardy, Th., Life's little ironies (Tauchnitz).

Hauptmann, Gerhart, Festspiel in deutschen Reimen. S. Fischer, Berlin. 1913.

Hellmann O., Napoleon im Spiegel der Dichtung.

Henderson, Archibald. G. B. Shaw. His Life and Work. London 1911.

Henderson, Arch., Tischgespräche mit Bernard Shaw. (Uebers.)

Holland, Lord, Foreign reminiscences. Franz. Ausgabe 1862.

Holzhausen, P., Bonaparte, Byron und die Briten. 1904.

— Napoleons Tod im Spiegel der Presse und Dichtung. 1902.

Jackson, Holbrook, The Eighteen-Nineties. London 1913.

Kellner, Leo, Die englische Literatur der neuesten Zeit. Bernhard Tauchnitz, Leipzig 1921.

Kircheisen, F., Bibliographie Napoleons. Berlin 1902.

Korten, Herta. Thomas Hardys Napoleondichtung "The Dynasts". Ihre Abhängigkeit von Schopenhauer. Ihr Einfluß auf Gerhart Hauptmann. Diss. Bonn 1919.

Lanson, G., Histoire de la Littérature Française. Paris.

Las Cases, Mémorial de Ste. Hélène. (Uebers. v. Otto Bieberstein 1899).

Lelbach, Karl. Napoleon in der Auffassung und in den Versuchen künstlerischer Gestaltung im Drama bei Grillparzer, Grabbe und Hebbel. Diss. Bonn 1914.

Lenz, Max, Napoleon. 4. Aufl. 1924.

Lévy, Arthur, Napoléon intime. 1893.

Ludwig, Emil, Napoléon. Biographie. Ernst Rowohlt, Berlin 1927.

Ludwig, E., Napoleon. Drama.

Lumbroso, A., Napoleon I. e l'Inghilterra. Saggio sulle origini del blocco continentale. 1897.

Manly and Rickert, Contemporary British Literature. New York 1929.

Menzel, Karl Adolf, Geschichte der Deutschen. 8 Bde. 1815/23 Breslau.

Menzel, K. A., Geschichte unserer Zeit seit dem Tode Friedrichs II. 2 Bde. 1828. Breslau.

Menzel, K. A., Neuere Geschichte der Deutschen von der Reformation bis zur Bundesakte. 12 Bde. 1826 Breslau.

Mereschkowsky, Dmitry S., Napoleon. Sein Leben. — Napoleon der Mensch. Grethlein & Co. Leipzig, Zürich. 1928.

Messer, August, Die Philosophie der Gegenwart. Quelle & Meyer. Leipzig 1916.

Napier, Sir William, History of the Peninsular War. London 1862.

Palmer, John, G. B. Shaw. Harlequin or Patriot? New-York 1915.

Phelps, The Advance of English poetry in the 20th century.

Rehbach, Wilh., G. B. Shaw als Dramatiker. Diss. 1915.

Richter, Friedr., Die Geschichte des deutschen Freiheitskrieges. Berlin. 4 Bde. 1826.

Richter, H., Die Quintessenz des Shawismus. Englische Studien, Bd. 46, 367.

Schömann, Milian, Napoleon in der deutschen Literatur. 1930 (Walter de Gruyter).

Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung. (Reclam).

Shaw, G. B., Caesar und Cleopatra. (Tauchnitz).

Shaw, G. B., Arms and the Man. (Tauchnitz).

Stendhal, La vie de Napoléon. 1843.

Taine, Les origines de la France contemporaine. IX. Le régime moderne. (1890—94).

Taufkirch, Richard, Die Romankunst von Thomas Hardy. Diss. Marburg. 1912.

Unruh, Fritz v., Bonaparte. Schauspiel. Frankfurt 1927.

Viereck, Sylvester, Interview mit Shaw. In "The London Magazine", London Dez. 1927.

Wild, Friedr., Die englische Literatur der Gegenwart (Seit 1870). Dioskuren-Verlag, Wiesbaden 1928.

Wülker, Geschichte der englischen Literatur.

Zweig, Stefan, Sternstunden der Menschheit (Inselverlag). Leipzig o. J.

Lebenslauf.

Am 1. April 1906 wurde ich als Sohn des Waffenmeisters Hermann Lehmann und seiner Ehefrau Margarete in Amberg (Oberpfalz) geboren. Infolge einer Versetzung meines Vaters nach Metz trat ich nach Vollendung der Septima der Mittelschule in die Ober-Realschule ein. Bis März 1919 blieb ich an der seit Kriegsende bestehenden école réale supérieure, um dann nach zweijährigem Schulbesuch in Bamberg die Realschule Erlangen 1923 zu absolvieren. Das Abitur legte ich 1926 an der Oberrealschule zu Fürth ab. Nunmehr bezog ich die Universität Erlangen und wendete mich dem Studium der Philosophie und Volkswirtschaft zu. Im Winter-Semester 1926/27 studierte ich in Berlin in der Hauptsache am Deutschen Institut für Zeitungskunde; an der Universität hörte ich neben Philosophie und Nationalökonomie englische Philologie und Geographie. Nach einem weiteren Semester in Erlangen, das der englischen und romanischen Philologie galt, studierte ich in Paris, wo ich Philosophie, Literaturgeschichte, Englisch und Kunstgeschichte hörte. Nach meiner Rückkehr nach Erlangen widmete ich mich vorzüglich der englischen Philologie, der Geographie und Kunstgeschichte, um mich dem Journalistenberuf zuzuwenden. Meine Lehrer in Erlangen waren die Herren Professoren Brotanek, Gradmann, Haack, Hensel, Moeller, Pirson, v. Negelein, Specht, Althaus und Geißler, ebenso die Herren Privatdozenten Berninger, Zocher und Meier, sowie die Herren Lektoren Edwards, Hicks und Bodart. In Berlin war ich der Schüler von Mohr, Dibelius, Penck, Petersen, Spranger, Sombart, Cunow und Heller. In Paris hörte ich Delacroix, Estève, Rouge, Cestre, Cohen, Lichtenberger, Renouvin, Schneider, Lebreton, Brunot, Seignobos und Strowsky.

Ein aufrichtiges Bedürfnis ist es mir, Herrn Geh.-Rat Prof. Dr. Brotanek für die Anregungen, die er mir in entgegenkommendster Weise zuteil werden ließ, sowie für das Mitlesen der Korrektur zu danken.